سلسلة الرسائل الجامعية

(٧)

بناء القصيدة عند
علي الجارم

الدكتور

إبراهيم محمد عبد الرحمن

دار اليقين للنشر والتوزيع

المنصورة – ت : ٢٢١١٠٠٣

مساكن الشناوى – سور مسجد التوحيد

الطبعة الأولى
١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية

الترقيم الدولي

دار اليقين للنشر والتوزيع
المنصورة - شارع عبد السلام عارف
الكردون الخارجي لسوق الجملة بجوار معارض الشريف
ص. ب. ٤٥٦ المنصورة ٣٥٥١١
هاتف وفاكس : ٢٢٥٥٢٤١ ٠٥٠ - جوال : ١٥٧٥٨٥٢ ٠١٠
المكتبة : مساكن الشناوي - سور مسجد التوحيد - هاتف : ٢٢١١٠٠٣ ٠٥٠
البريد الإلكتروني : elyakeen@hotmail.com

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ رَبَّنَا عَلَيْكَ تَوَكَّلْنَا وَإِلَيْكَ أَنَبْنَا وَإِلَيْكَ ٱلْمَصِيرُ ﴾[1]

(١) الممتحنة: الآية ٤.

أصل هذا الكتـاب رسالة ماجسـتير تقدم بهـا المؤلف إلى قسـم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية دار العلوم ، جامعة القاهرة .

وقد نوقشـت يوم الثلاثاء الموافق ٢٣ / ٦ / ١٤١٩ هـ - ٢٤ / ٣ / ١٩٩٩ م وأجيزت بتقدير ممتاز.

وقد تكونت لجنة المناقشة من :

١ - الأستاذ الدكتور / عبد الواحد أحمد علام

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن بالكلية (مشرفًا)

٢ - الأستاذ الدكتور / عبد الفتاح محمد عثمان

رئيس قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن بالكلية (مناقشًا)

٣ - الأستاذ الدكتور / عبد الرازق أبو زيد زايد

رئيس قسم اللغة العربية ، كلية الآداب بالمنصورة (مناقشًا)

إهداء

إلى والـدي الكريمـين .. الحنـان الدافـق والعطـاء المتواصل، اللذين أدعـو الله أن يرحمهمـا كمـا ربيـاني صغيرًا .

إلى زوجتي الفاضلـة .. رفيقة الحياة التي أرجو الله أن يوفقها في دراستها.

إلى إخوتـي الأحبـاب .. الذين أرجـو الله أن يكونوا بسبب من العلم النافع .

إبراهيم

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

هذه الدراسة «بناء القصيدة عند على الجارم» محاولة استكشافية لأبرز البنيات الدالة في شعر الجارم[1]. ومصلطح « البنيات» لا يعني مجرد التجزيء والتفكيك لعناصر الكلام المكونة للنص وتجزيئًا وتفكيكًا يذهب بشعريته وألقه الفني، وإنما المقصود عزلها واختبارها في ضوء ما تيسر للباحث من أدوات نظرية أمدته بها حقول معرفية متنوعة: لغوية ونقدية وبلاغية وأسلوبية ودلالية .

وبرغم أن خطة البحث تقوم أساسًا على بيان البنيات التشكيلية والمضمونية والفنية، فإن الباحث تجاوز حدود الوصف والتفسير لهذه البنيات. فراعى السياق المعنوي والدلالي، وأدلى برؤيته ـ على قدر علمه الضئيل ـ في كثير من الظواهر المدروسة.

ولم يكن اختيار هذه البنية أو تلك وإيثارها على غيرها عفو الخاطر، بل جاء نتاج قراءات ونظرات متتابعة في شعر الجارم، ومراقبة العناصر التى تعد مفاتيح للنص الشعري.

ومادة البحث تتكون من ديوان يضم بين دفتيه شعر على الجارم، وهو مطبوع في

(١) هو على محمد صالح عبد الفتاح محمد الجارم، أديب شاعر، لغوى، نحوى، بياني، قصصي، من رجال التربية والتعليم، ولد في رشيد بمصر سنة ١٨٨١م، وتعلم بالقاهرة وانجلترا، وشغل عدة وظائف ،فعمل مفتشًا للغة العربية ووكيلاً لكلية دار العلوم، واختير عضوًا بمجمع اللغة العربية بالقاهرة وبالمجمع العلمي بدمشق، واشترك في لجنة مناهج اللغة العربية، وله عدة تصانيف في الأدب واللغة والنحو والبلاغة وعلم النفس. وقد توفي على الجارم في سنة ١٩٤٩م. راجع في ذلك : خير الدين الزركلي: الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين (دار العلم للملايين، بيروت ـ لبنان، الطبعة السابعة ١٩٨٦م) ٤ / ٢٩٤ . وعمر رضا كحالة: معجم المؤلفين (دار الجيل، بيروت ـ لبنان) ص ٦٦٧ ، ٦٦٨. ومحمد الغزالي حرب: على الجارم باحثًا وأديبًا (دار الفكر العربي، القاهرة) ص ٩ وما بعدها .

مجلد واحد مكون من جزئين، طبعته مكتبة دار الشروق طبعتين: الطبعة الأولى عام ١٤٠٦هـ ــ ١٩٨٦م) ، والطبعة الثانية (١٤١٠هـ ــ ١٩٩٠م) ، وهي الطبعة التي اعتمد عليها البحث أثناء الدراسة[١] .

وقد تناولت دراسات عديدة شعر الجارم، وهذه الدراسات إما دراسات تعاملت مع لنص بمنظورها الخاص عن البيئة ونشأة الشاعر ومراحل حياته المختلفة، وأخذت شواهد شعرية على فروضها ونتائجها، وحاولت إقامة نوع من التوازن الحكيم بين محصلة المعارك المتطرفة التى شنها بعض النقاد على الشاعر وبين الإفراط في الثناء من قبل بعض النقاد الآخرين . وإما دراسات أفاضت في تناول الموضوعات الدينية والقومية والوطنية دون التعرض لطبيعة الشعر وخصائصه الفنية بشكل منهجي منظم.

وغالب هذه الدراسات ينحو نحو الجزئية، فيتناول كل منها جانبًا واحدًا من جوانب هذا الشعر دون النظر إلى باقي الجوانب، وتقوم على الانتقاء والاختيار لبعض النماذج المعضدة لفروضها ونتائجها، ويطغى عليها جانب التفسير الخارجي للنصوص الشعرية دون فسح المجال للدراسة الأدبية المنهجية ، فتبدو أشبه بالمراجعات السريعة التى تحول دون تعرف رؤية الشاعر ورصد أدائه الفني[٢] .

ولكن هذا لا ينفى أهمية بعض هذه الدراسات في الكشف عن تجربة الجارم، وإضاءة بعض جوانب شعره، وبخاصة تلك الدراسات التي تناولت الجوانب الفنية كالألفاظ والجديد والقديم في شعره وجوانب من الصورة الشعرية .

ولم يركن البحث إلى هذه الدراسات إلا بقدر ما يخدم القضية المثارة، وهذا الركون

(١) تمت طباعة الديوان طبعة ثالثة في شوال ١٤١٧ هـ – فبراير ١٩٩٧، ونشرته الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة.

(٢) من هذه الدراسات: دراسة الدكتور محمد عبد المنعم خاطر: على الجارم حياته وشعره، وهي رسالة ماجستير مودعة مكتبة دار العلوم، وأجيزت عام ١٩٦٦م . ودراسة الأستاذ أحمد الشايب: الجارم الشاعر، طبعة مكتبة النهضة المصرية، عام ١٩٦٧م. ودراسة الأستاذ محمد الغزالي حرب: الجارم باحثًا وأديبًا، طبعة دار الفكر العربي عام ١٩٨٨م. ودراسة الدكتور محمد عبد الحي عبد الباقي: الصورة البيانية في شعر الجارم ، وهي رسالة ماجستير مودعة المكتبة المركزية بجامعة الأزهر، وأجيزت عام ١٩٩٢.

جاء ضئيلاً للغاية، فقد كان الاعتماد في المقام الأول على النص الشعري الذي لم يحاول البحث قراءته وقد شبع بأحكام مسبقة عنه .

وقد تبنى البحث منهجًا يؤمن بجدوى الدراسة النصية التى تلج إلى عالم النصوص؛ لتفكيك بنياتها، وإبراز العلاقات الدلالية المتلاحمة بين هذه البنيات، سواء كان ذلك على مستوى البنية السطحية أو البنية العميقة ، مستعينًا في ذلك بمعطيات النقد القديم، ومستثمرًا النتائج التى توصلت إليها الدراسات الحديثة، ولكن بقدر ما يخدمه ويثريه ويضيء جوانب النص؛ لأن اعتماد إجراء نقدي واحد للتحليل ينطوى على خطر عظيم، فهو مدعاة لإهمال كثير من جوانب النص والتركيز على جوانب بعينها فيه، وهذا يفقد الدراسة تواصلها ويضعف من خصوبتها.

وقد اقتضت دراسة «بناء القصيدة عند الجارم» ـ استنادًا إلى هذا المنهج ـ أن يأتى البحث في بابين تسبقهما مقدمة وتليهما خاتمة.

فالمقدمة تناولت الغاية من الدراسة، والحافز عليها، والمنهج المتبع فيها، وخطة البحث.

والباب الأول: تناول «البناء الهيكلي للقصيدة» الذي دار حول الإطار الخارجي الذي يضم :

ـ العنوان: طبيعته ، وتوظيفه .

ـ المطلع: طبيعته، وتوظيفه، ومدى تطوره، وعنصر الجدة فيه.

ـ الموضوعات وطبيعة التجربة، ومدى توظيف الموضوع في إبراز التجربة والتعبير عنها، والتقليدي من الموضوعات والجديد .

ـ الخاتمة وطبيعتها ودورها في بناء القصيدة .

ـ الوحدة في القصيدة، ويبرز من خلال دراستها مدى ترابط أجزاء القصيدة وتسلسلها ، اعتمادها على موضوع واحد، أو أنها تنطوي على أكثر من موضوع .

والباب الثاني: دار حول « مستويات البناء الشعري الفنية» ، وتدرج البحث في تناولها من الأصغر بناءً والأوضح بروزًا إلى الأكبر والأعمق:

ـ فتناول في المستوى الأول: بنية الإيقاع أو موسيقى الشعر، وضمت هذه البنية عدة تشكيلات إيقاعية: الوزن: بنيته ومدى خروجه على العروض الخليلي وعلاقته بالإيقاع العام ودوره في إبراز دلالة النص. ثم القافية: بنيتها ودورها الإيقاعي والدلالي. والتصريع ودوره الإيقاعي والدلالي، وهذا في إطار ما يعرف بالموسيقى الخارجية، أما الموسيقى الداخلية فقد حوت: القيم الإيقاعية للأصوات. والتكرار بألوانه المتنوعة. والموازنة وحسن التقسيم. وفي كل لون من هذا الألوان يبرز البحث الدور الإيقاعي وما ينتج عنه من دور دلالي وجمالي .

ـ وتناول في المستوى الثاني « بنية لغة الشعر» التى ضمت : المعجم الشعري: سماته وخصائصه وتأثره بالتجربة والحقول البارزة منه، ودوره في بناء القصيدة وتشكيل الصورة الشعرية. كما ضمت الظواهر التراثية التى بدت في استدعاء الشاعر للنص القرآني والحديثي والشعري القديم والأحداث التاريخية والشخصيات التراثية، حيث برز دورها في تشكيل بنية النص وإفراز دلالاته، وضمت ـ أيضًا ـ البنى والتراكيب، حيث تناول البحث بنية الجملة ودورها في تشكيل النص، والظواهر الأسلوبية المسهمة في تشكيلها، ومن ثم في تشكيل النص كاملاً، وهي: التقديم والتأخير، والحذف والإضمار، والأساليب الإنشائية: الأمر والاستفهام والنداء، والأساليب الخبرية ودور الأفعال في تشكيل النص .

ـ وتناول في المستوى الثالث «الصورة الشعرية» وظواهرها البارزة التى تعد سمة

خاصة بشعر الجارم ، ووسائل تشكيلها، وأبرز بنياتها المكونة .

وتقسيم البحث على هذا النحو يدل على تبنيه رؤية غير أحادية أو جزئية التصور، فتبدو راصدة لكل الظواهر الشعرية والجمالية في شعر الجارم، حيث إن النص يحتاج إلى قراءة كلية تنتظمه، وتكشفه أمام المتلقى، فالنص عبارة عن مجموعة من العلاقات المعقدة والتنازعات الموجودة على مستويات متعددة، تحتاج إلى قراءة تراعي كل ذلك.

وينتهي البحث بخاتمة تتناول أهم النتائج التى توصل إليها، متبوعة بثبت للمصادر والمراجع وفهارس مفصلة عن الموضوعات .

والله من وراء القصد والهادي إلى سواء السبيل

الباب الأول

البناء الهيكلي للقصيدة

البناء الهيكلي للقصيدة

مما لاشك فيه أن التطور سُنة مطردة في الأشياء، فتتغير بتغير ظروف الحياة وملابساتها، والشعر من الأشياء التى طرأ عليها التطور، فما من عصر إلا واعترته بعض التحولات والتطورات، قد تكون واسعة، وقد تكون ضيقة بحسب حجم الظروف والمتغيرات من حوله .

وفي العصر الحديث، وإبان النهضة الحديثة، لجأ شعراء مدرسة الإحياء إلى بعث الشعر العربي والعودة به إلى عصوره الزاهرة، فاستلهموا أسلوبه عن طريق تمثل نماذجه الجيدة، فأتت قصائدهم قريبة الشبه بالقصيدة العربية القديمة الزاهرة، ومع هذا التشابه، ونظرًا لدواعي الحياة في العصر الحديث، واستجابة لسنن التحول، طرأ على القصيدة الإحيائية بعض التطور وأصابها بعض التجديد؛ وذلك لأن شكل القصيدة وبنيتها الداخلية وعلاقة أجزائها بعضها ببعض يعتمد ـ غالبًا ـ على تغير المضمون، وعلى إحساس الشاعر بأن بناء القصيدة ووسائل صياغتها والتعبير فيها على النمط القديم لم تعد ملائمة للتعبير عن إحساسه وتجربته؛ ولذلك يحاول إحداث بعض التغييرات في بنية القصيدة الداخلية، وأحيانًا في شكلها الخارجي؛ ليكون قادرًا على التعبير عما يريده ويحس به[1] .

وهذا التطور الذي لحق القصيدة الإحيائية تطور « في الحدود الجزئية .. التى أدت إلى الاهتمام بأجزاء دون الأجزاء الأخرى، بل إلى إسقاط بعض الأجزاء في أحوال كثيرة، فمن الملاحظ أن الشعراء لم يجدوا داعيًا إلى وصف الرحلة إلى الممدوح أو

---

(١) نظر: د. عبد لمحسن طه بدر: لتطور و لتجديد في لشعر لمصري لحديث (لهيئة لمصرية لعامة لكتاب. ١٩٩١م) ص ٢٥٦ .

غيره، فإن ضرورة الانتقال كانت قد انعدمت في هذا العصر انعدامًا تامًّا لتكتل أغلب الشعراء المشهورين في العاصمة، إلى جانب أن الاتصال بالصحراء أصبح مفقودًا كل الفقد ، هذا إلى جانب أن الحديث عن الجمل والناقة في هذا العصر كان أمرًا يدعو إلى السخرية(١)، كما أهملوا المقدمة الطللية إلا بقدر ما يخدم التجربة أو استدعاء الطلل بوصفه رمزًا يسقط على الواقع المعاصر، حتى المقدمة الغزلية التي لم يقف الشعراء منها موقف الرفض فإنهم لم يستخدموها بصورة دائمة أو بدرجات متساوية .

وكما لحق التطور مطالع القصائد لحق ـ أيضًا ـ الموضوعات والأغراض، فإلى جانب الموضوعات والأغراض القديمة (المدح، الرثاء، الغزل، الوصف ..) برزت موضوعات جديدة لم تكن شائعة في الشعر العربي القديم كالشعر الوطني والقومي والاجتماعي.

وإذا كان التطور قد أصاب القصيدة الإحيائية في أجزائها (المطالع، والموضوعات) فإنه كذلك أصابها في بنائها الكلي، حيث وجدت بعض القصائد تقوم على وحدة الموضوع، على عكس الشائع عن القصيدة القديمة .

وفي محاولة استكشافية للبنية الهيكلية لقصيدة الجارم ومكوناتها، والتطور الذي لحقها ـ نقوم بعملية تفكيك لعناصرها التكوينية (العنوان، المطلع، الموضوعات، الخاتمة) يعقبها رد فعل تجميعي يتمثل في دراسة الوحدة التي تربط هذه المكونات وتجمعها في نسق معين .

وقبل القيام بهذه المحاولة تجدر الإشارة إلى ما تتسم به قصيدة الجارم ـ في مجملها ـ من طول، حتى إن بعضها بلغ مائة بيت ، مثل قصيدة «اللغة العربية» (٢ / ٣٢٧)(٢)، وهذا الطول «يحتاج إلى قدرة على النظم، مع تطويع لقافية تستمر استمرار أبياتها،

(١) نظر: د. عبد لمحسن طه بدر: لتطور ولتجديد في لشعر لمصري لحديث ص ٢٥٨ .

(٢) كتفى لباحث ـ عند لإحالة عى ديو ن لجارم ـ بالإشارة إلى رقم لجزء ولصفحة في لمتن. وهذ هو لمتبع في جميع لرسالة. ولم يذكر رقم لجزء ولصفحة في لحاشية إلا عند قتباس نص شعري ٲو عند لحاجة إلى ذلك.

وتفرغ وأناة؛ لإخراج عمل يتسم بالجودة»[1] .

ويمكن تقسيم أشعار الجارم ـ بحسب عدد أبياتها ـ إلى قصائد ومقطوعات، والقصيدة ما زادت عن ستة أبيات، والمقطوعة ستة أبيات فما دون ذلك[2] .

وأغلب مقطوعات الجارم جاء مرتجلاً، عبر بها عن أحداث عابرة، جذبت انتباهه، يلمح قارئها في بعضها مسحة تجديد، وتعلـوها النبرة الذاتية، ومنها : « يوم عبوس» (١/ ٢٣٦) و«رضا اليأس» (٢/ ٤٩٨) .

ونـود الآن تعرف البنية الهيكلية وعناصرها المكونة لقصيدة الجارم وإبراز مدى التطور الذي لحقها على يديه ، وتجلية الترابط والوحدة بين هذه العناصر.

---

(١) د حسن ٍسماعيل عبد لغني: ظاهرة لكدية في لأدب لعربي (مكتبة لزهر ء. لقاهرة ١٤١١هـ ـ ١٩٩١م) .

(٢) رجع في هذ : بن رشيق: لعمدة في محاسن لشعر وآدبه ونقده. تحقيق: لشيخ محمد محيي لدين عبد لحميد (در لجيل . بيروت ـ لبنان) ١ ١٨٨ .

عنـوان القصـيدة

العنوان أول مـا يلقاه القـارئ من العمـل الأدبي، وهو الإشـارة الأولى التى يطلقها الشـاعر أو الكـاتب، وهو يظل معـه مـا دام مشـغولاً بعملـه الأدبي، وهو «في الشـعر المعاصر يعد مدخلاً فنيًّا لعالم القصيدة»(١) .

والمبدع قـد يغير العنوان أكثر من مرة، فهو لا يأخذ صورته النهائية إلا عندما تجرى السطور مـن قلم الكاتب أو تنثال الأبيات من خيـال الشاعر، فعندئذٍ يكون العنوان قد استقر، ومعنى ذلك أن العنوان ذو صلـة عضوية بالقصيدة، وبالعمل الأدبي عمومًا(٢)، بـل إنه يعبر عن مضمـون القصيدة، ويعد محورًا لها ترتكز عليـه، وتدور حوله أفكارها، ونقطة انطلاق الشاعر إلى عالمها .

ويدل هـذا على أهميـة العنـوان بوصفـه مدخلاً فنيًّـا لدراسـة القصيـدة، يسـهم في تحليلها، وكشـف بعض دلالاتهـا، لأنـه يَرْفِد البـاحث أو الناقد بالمعطيـات الأولية التى تضع قدمه على أول الطريق في تحليله .

ومما هو معلوم أن الشعراء القدماء لم يعتادوا وضع عناوين لقصائدهم، لكن الشعراء المحدثين ـ وبخاصـة الرومانسـيون ـ وَلِعوا بوضـع عناوين لهـا، وقد وضع الجـارم عناوين لجميع قصائده، وهي تتوزع إحصائيًّا على النحو الآتي:

---

(١) د صـابر عبد لديـم: لتجربـة لإبدعيـة في ضـوء لنقد لحديث (مكتبـة لخـانجي. لقـاهرة. لطبعـة لثالثـة. ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م) ص ٥٦ .

(٢) نظر: د. شـكري عياد: مدخل إلى عـم لأسـوب (مكتبـة ًصدقاء لكتـاب. لجيزة. لطبعـة لثالثة) ص ٥٨. و نظر ًيضًا: د. محمد شفيع لدين لسيد: تجارب في نقد لشعر (مكتبة لشباب. لطبعة لثانية.١٩٩٠م) ص ١٨٤.

ـ عناوين مباشرة : مائة واثنا عشر عنوانًا بنسبة ٨٤,٢٪ تقريبًا .

ـ عناوين تحمل السمة المجازية : ستة عشر عنوانًا بنسبة ١٢٪ تقريبًا .

ـ عناوين ذات طبيعة ازدواجية : خمسة عناوين بنسبة ٣,٨٪ تقريبًا .

وهذا التتابع يكشف عن ميل الجارم إلى الوضوح والمباشرة، فجاء هذا منعكسًا على عنوانه، فعنوانه واضح لا غرابة فيه، يصل في بعض الأحيان ـ لدرجة وضوحه ـ أنه يكشف عن موضوع القصيدة قبل قراءتها ، وهذا الوضوح وتلك المباشرة يتضحان جليًّا في العناوين المباشرة التى تمثل ما يقرب من تسعة أعشار عناوين قصائد الديوان ومقطوعاته، بل إن بعض العناوين ذات الطبيعة المجازية والازدواجية تحمل سمة الوضوح والمباشرة ، فبمجرد قراءتها تسفر عن موضوع القصيدة، وتكشف عن مضمونها.

وقارئ ديوان الجارم تتبدى له هذه الحقيقة واضحة جلية، فمثلاً قصيدته «فلسطين» التى استهلها بقوله :

تَـأَلَّقَ النَّصْـرُ فَـاهْتَزَّتْ عَوَالِينَـا وَاسْـتَقْبَلَتْ مَوْكِبَ البُشْـرَى قَوَافِينَا[1]

يعبر فيها العنوان «فلسطين» عن الموضوع وعن مضمون التجربة القاسية التى عاناها الشاعر؛ فموضوع القصيدة يدور حول محنة فلسطين وما ابتليت به من الاحتلال اليهودي الصهيوني الغادر؛ مما حرك في نفس الشاعر كوامن الحزن والأسى والرغبة في خلاص فلسطين .

ويصف الجارم بعد هذا المطلع الجيش المصري وجنوده الذين حققوا انتصارات رائعة على أرض فلسطين حتى وصلوا إلى تل أبيب، فتدخلت أمريكا وفرضت الهدنة على الجانبين، فيقول:

---

(١) لديوان ٢ ٢٨٦ .

نَفْسِي فِدَى الْفَارس الْمِصْرِيِّ إنْ خَطَرتْ بـــهِ الْمَواكِبُ أوْ خَـــاضَ الْمَيَادِينَـــا
تَلْقَــاهُ فِي السِّـــلْمِ مَـاءً رَقَّ سَلْسَـــلُهُ وَفِـي الحُرُوبِ إذَا مَـــا ثـــارَ أَتُّونَـــا
يَـرَى الدِّمَــاءَ عَقِيقًـــا سَــــالَ جَـامِدُهُ وَيَحْسَـــبُ النَّقْـعَ فِيهـا مِسْـــكَ دَارينَـا
مَـا بَيْنَ «عَمْرٍو» و«مِينَـا» زَانَـهُ نَسَـبٌ فَمَـنْ كآبَائِـــــهِ عُرْبًـــا فَرَاعِينَـــا؟(١)

يعدد الشاعر أوصاف الجندي المصري، ويصف حاله في السلم والحرب، ويستعين في الكشف عن هذه الأوصاف وبيانها بالعديد من المفردات والتراكيب والصور والتقنيات، وهي أوصاف قد يظن القارئ المتعجل أنها تبتعد عن موضوع القصيدة الذي يدور حول «فلسطين»، بيد أن الذي يقرأ القصيدة في ضوء الجو النفسي والشعوري والمقام الذي قيلت فيه يعلم أن الحديث عن الجندي المصري متصل اتصالاً وثيقًا بالموضوع، فقد قيلت عندما دخل الجيش المصري فلسطين عام ١٩٤٨م.

بعد هذا الحديث الذي يعد توطئة ومدخلاً إلى الحديث عن فلسطين يتطرق الشاعر إلى الحديث عن اليهود، فيسخر منهم سخرية لاذعة، ويدهش لاحتلالهم «فلسطين»:

أَلَيْـسَ مِـنْ أحْجِيَـــاتِ الدَّهْـرِ قُـبَّرَةٌ رَعْنَــاءُ تَزْحَـمُ فِـي الوكْـرِ الشَّـــواهِينَا؟
وَتَائِـــــهٌ مَــــا لَــــــهُ دَارٌ وَلا وَطَـنٌ يَسْــــطُو عَلَى دَارنَـا قَسْــرًا وَيُقْصِينَـــا
فَيَـا جبَـالُ اقْذِفِـي الأحْجَـارَ مِـنْ حُمَمٍ وَيَـا سَــــمَاءُ امْطِري مُهْلاً وَغِسْـــلِينَا
وَيَــــا كَوَاكِـبُ آنَ الرَّجْــمُ فَـــانْطَلِقِي مَـا أنْـتِ، إنْ أنْتِ لَـمْ تَـرمْ الشَّـــيَاطِينَا
وَيَـا بِحَـــارُ اجْعَلِي المَــاءَ الأُجَـاجَ دَمًـا إذَا عَلَـتْ رَايَـــــةٌ يَوْمًـــا لِصُهْيُونَـــا
العَهْـــدُ عِنْدَهُــــمُ خُلْـــفٌ وَمَجْحَــدَةٌ فَمَـــــا رَأيْنَـــــاهُمُ إلا مُرَائِينَـــــا
مَـا ذَلِكَ السُّـــمُّ فِي الآبَـار؟ وَيْلَكُمُ! وَمَـنْ نُحَـــاربُ؟ جُنْـدًا أمْ ثَعَابينَـــا؟(٢)

(١) لديون ٢ ٢٨٦ .

(٢) لسابق ٢ ٢٨٧، ٢٨٨ .

يرسم الجارم في الأبيات صورة شائهة لبنى صهيون، ويستعين في توضيحها بعدة تقنيات: فيستخدم أسلوب الاستفهام الذي ينم عن الدهش، مستمدًا من عناصر الطبيعة ما يكشف عن السخرية، حيث وصمهم بأنهم «قبرة» وهو نوع من الطيور صغير أحمق، على حين وسم العرب بـ «الشواهين» وهي الصقور المدربة على الصيد، كما اتخذ من تاريخهم ذريعة للسخرية بهم ، فقد كانوا بدون وطن، مشتتين الشمل، مفرقين الجمع في كل أنحاء العالم، كما اعتمد على تشخيص عناصر الطبيعة والاستدعاء القرآني في الكشف عن غضبه الحانق على اليهود ، بل إنه يستخدم أسلوب الذم بما يشبه المدح، وذلك أنكى في السخرية، حيث يقول واصفًا دولتهم وقوانينها:

لَهَـا قَوَانِـينُ مِـنْ عَـدْلٍ وَمَرْحَمَـةٍ   قَـدْ نَفَّذُوا بَعْضَهَـا فِـي «دَيْرِ يَاسِـينَا»

ويتدرج الجارم حتى يصل إلى الحديث عن فلسطين، والواجب نحوها، وتاريخها ومجدها، مذكرًا بمعركة «حطين» التى وقعت على أرضها، من أجل تحريرها، ويهيب بأبناء العروبة أن يهبوا لاستنقاذها وتخليصها من أيدي اليهود، إلى أن يعود في النهاية إلى الحديث عن الجيش المصري، ليختم بذلك القصيدة .

فالظاهر للقارئ ـ من خلال استعراض القصيدة ـ أنها تشتمل على عدة موضوعات، ولكن الأمر على العكس من هذا، فإن خيوطًا تتغلغل داخل النسيج الشعري تربط بين أجزائها، ومناسبة القصيدة والجو النفسي والشعوري يعضدان ذلك، ويقويان القول: إن القصيدة موضوعها واحد .

وعلى الرغم من وضوح العنوان عند الجارم ومباشرته فإن الأمر لم يخل من وجود بعض العمق، وهذا يظهر بوضوح في العنوان ذي الطبيعة المجازية أو الازدواجية، فالعنوان ذو الطبيعة المجازية يكشف ـ أحيانًا ـ عن نظرة عميقة ـ من جانب الشاعر ـ

للأمور، بـل عن تجربة شعرية عميقـة ينفذ من خلالها إلى بواطن الأمور، على الرغم من أنهـا تجربـة حقيقيـة عايشـها الشـاعر، ومن هذه العنـاوين «ضحك القدر» (١/ ٧٧)، «يوم عبوس» (١/ ٢٣٦)، و«نصل الموت» (١/ ٢٤٠)، و«حنين طائر» (٢/ ٣٣٦).

فالعنوان «ضحـك القدر» يكشف عـن نظرة عميقة متأملـة، ولا يمكن أن نستشف منــه موضوع القصيـدة، إذ يحتمـل العنوان عـدة توجيهـات، ولكـن بعد قـراءة أبيـات المقطوعة يتكشـف لنا أنه يعـبر عن مفارقات الحيـاة التى تصدر عن القدر الذي لا يعبأ بأي شيء، فالضحك هنا ضحك سخرية واستهتار .

يقول الجارم :

أبْصَرْتُ أعْمَى فِـي الضَّبَـابِ بلَنْـدَن ... يَمْشِـي فَـلا يَشْـكُو وَلايَتَـأَوَّهُ

فَأَتَـاهُ يَسْـأَلُهُ الهِدَايَـةَ مُبْصِرٌ ... حَـيْرَانُ يَخْبِـطُ فِي الظَّـلام وَيَعْمَـهُ

فَاقْتَـادَهُ الأَعْمَـى فَسَـارَ وَرَاءَهُ ... أنَّـى تَوَجَّـهَ خَطْـوُهُ يَتَوَجَّـهُ

وَهُنَـا بَـدَا القَـدَرُ الْمُعَرْبِـدُ ضَاحِكًـا ... وَمَضَى الضَّبَـابُ وَلا يَـزَالُ يُقَهْقِـهُ

أمـا العنوان ذو الطبيعة المزدوجة فيبدو ـ أحيانًا ـ غريبًا ، وتنبع غرابته من الجمع بين المتناقضات، ومن هـذه العناوين : « الحب والحرب» (١/ ٤٥)، و«صديق عدو وعدو صديق» (٢/ ٥٠٣) .

فـالعنوان « الحب والحرب» يحمل دلالات، أهمهـا: ميل الشـاعر إلى الحب ونفوره مـن الحـرب، وهـذا المعنى هـو المتبـادر إلى الذهـن بمجـرد قراءة العنـوان، ولكـن قراءة القصيـدة تكشـف عن أن «الحـب» ـ وهو الشـق الأول مـن العنوان ومـن موضوع القصيدة ـ لا يدور في إطـار هذا المفهوم، بل إنـه لا يعبر عن المعنى الجميل الذي يوحى بـه معنـى « الحب»، فهـو يتشـبع بـالجو النفسـي والشـعوري الذي يبعثـه الشـق

الثاني«الحرب» ، جو الأسى والحزن والألم، فالشق الأول « الحب» ـ في الحقيقة ـ يمثل حربًا من نوع خاص، فترى الجارم في هذا الشق يصور حالته مع محبوبته التى هجرته، فيستهل القصيدة بذلك الاستهلال الذي يكشف عن حرب غير متكافئة فيها كفة المحبوبة هي الراجحة :

مَا لِي فُتِنْتُ بلَحْظِكِ الْفَتَّاكِ وَسَلَوْتُ كُلَّ مَلِيحَةٍ إلاَّكِ؟
يُسْرَاكِ قَدْ مَلَكَتْ زمَامَ صَبَابَتِي وَمَضَلَّتِي وَهُدَاي فِي يُمْنَاكِ
فَإذَا وَصَلتِ، فَكُلُّ شَيْءٍ بَاسِمٌ وَإذَا هَجَرْتِ، فَكُلُّ شَيْءٍ بَاكي
هَذَا دَمِي فِي وَجْنَتَيْكِ عَرَفْتُهُ لاَ تَسْتَطِيعُ جُحُودَهُ عَيْنَاكِ[1]

فالبداية ـ كما هو واضح ـ تعطي دلالات الحرب، من حيث الفتك والإهلاك، ومن حيث الدماء التى تبعث على الحزن والبكاء، فقد استخدم الشاعر مفردات (الفتاك، باكي، دمي) التى تشيع جوًّا من الحزن، ومفردات (يسراك، ملكت، مضلتي، هداي، يمناك، هجرت) التي تفيد القهر والسيطرة والتملك من طرف والعجز والخضوع من طرف مقابل، كذلك استخدام المتضادات التى توحي بجو من الصراع (يسراك ويمناك، مضلتى وهداي، وصلت وهجرت، باسم وباكي) كل هذا يجعلنا أمام حرب مشتعل أُوارها؛ ولذلك يربط الجارم بين هذا القسم والقسم الثاني؛ فيصور حالته مع حبيبته القاسية بحالة الكون الذي يعج بالمعارك والمشاكسات من عهد آدم:

عَطَفَتْ عَلَيَّ النَّيِّرَاتُ وَسَاءَلَتْ مَذْعُورَةً قَمَرَ السَّمَاءِ أخَاكِ
قَالَتْ نَرَى شَبْحًا يَرُوحُ وَيَغْتَدِي وَيَبُثُّ فِي الأَكوَانِ لَوْعَةَ شَاكِي
أنَّاتُ مَجْرُوح يُعَالِجُ سَهْمَهُ وَزَفِيرُ مِأْسُور بغَيْرِ فَكَاكِ

---

(١) لديو ن ١ ٤٥ .

يَقْضِي سَــــوَادَ اللَّيْـلِ غَـيْرَ مُوَسَّـــدٍ   عَيْــنٌ مُسَـــــــهَّدَةٌ، وَقَلْـبٌ ذَاكِـي

حَتَّـى إذَا مَـــا الصُّبْـحُ جَـرَّدَ نَصْلَـــهُ   أَلْفَيْتَــــهُ جِسْـــــــمًا بغَــيْرِ حَـرَاكِ

إنَّـــا نَكَــادُ، أسًـــــى عَلَيْــهِ وَرَحْمَـــةً   لِشَــــــــبَابِهِ، نَهْــوِي مِــنَ الأَفْــلاَكِ

مِــنْ عَهْــدِ قَـــابيلٍ وَلَيْــسَ أمَامَنَـــا   فِـي الأَرْضِ غَــيْرُ تَشَـــاكُسٍ وَعِـرَاكِ

مَـــا بَيْـنَ فَاتِكَـــــةٍ تَصُـولُ بِقَدِّهَـــا   وَفَتًــى يَصُــولُ برُمْحِــــــهِ فَتَّـــاكِ

ينطلق بعد هذا التخلص إلى الحديث عن الحرب:

يَــا أرْضُ وَيْحَـكِ قَدْ رَوِيـتِ فَأَسْـــئِرِي   وَكَفَــاكِ مِنْ تِلْـكَ الدِّمَــاءِ كَفَــاكِ[1]

وظني أن العنوان على هيئته السالفة يعبر عن الموضوع من حيث بناؤه الشكلي؛ لأن القصيدة تشتمل على عنصرَيْ الغزل والحرب، ولكن من الناحية الشعورية والنفسية على العكس من ذلك، فالوحدة الشعورية والنفسية واحدة في أبيات القصيدة كلها.

ولعل من العناوين التى تلفت النظر عنوان « حنين طائر» (٢/ ٣٣٦)، فهذا العنوان يعبر عن حالة الشاعر وشوقه إلى حياته التى عاشها في أوربا، والذي يقرأ القصيدة بتأمل يعلم أن الطائر الذي يتحدث عنه الشاعر ما هو إلا الشاعر ذاته، وهذه القصيدة فيها ومضات رومانسية ورمزية .

وبعامة، فالعنوان في قصائد الجارم عنوان مباشر لا غرابة فيه، فأغلبه مقتبس من الواقع، فهو تارة يحمل اسم مدينة أو شخص، وتارة يحمل اسم مناسبة من المناسبات أو مكان من الأمكنة . وقد جاء ـ في مجمله ـ معبرًا عن موضوع القصيدة؛ ومن ثم «يشكل مدخلاً ضروريًا للنص، إنه تحديد لاتجاه القراءة ورسم لاحتمال المعنى .. سعى الشاعر ـ في أكثر الأحيان ـ إلى أن يكون .. تفسيريًّا : يجسد معنى القصيدة أو

---

(١) الديوان ١ ٤٦ .

يختصر حكمتها»[1] .

على أن هنـاك بعض القصـائد جـاء عنوانهـا غـير صـالح صلاحيـة تامـة للتعبـير عن الموضوع، وخصوصًا في القصائد التى تتعدد فيها الأغراض، مثل قصيدة «ذكرى قاسم أمـين» (١/ ١١٠) و«وفـاء صـديق» (١/ ١٩٩) و« إلى روح داود بركـات» (١/ ٢٠٧) .

بل هناك بعض القصـائد جاء عنوانهـا غير دقيق، ومن ذلك «الدعوة إلى الوئام» (١/١٥٨) ، فهذا العنوان لا يعبر عن موضوع القصيدة الحقيقي (مدح سعد زغلول) ، فحقـه أن يكون «الإشـادة بسـعد » مثلاً؛ لأن الحديث عن الوئـام جاء عرضًـا مرتبطًا بمدحه لسعد .

---

(١) د عى جعفر لعلاق: لشعر و لتقي ـ در سات نقدية (در لشروق ـ عمان ـ لأردن. ور م الله ـ فسطين. لطبعة لأولى ١٩٩٧م) ص ٨٥ .

مطلع القصيدة

الذي يردد النظر في كتب النقد القديم يجد أن النقاد القدماء قد نوهوا ببراعة المطلع، واستجادوا الابتداء الجيد، واستقبحوا الاستهلال الرديء، وضربوا أمثلة شتى للجيد والرديء[1] بل إنهم حبذوا أن يكون مطلع القصيدة دالاًّ على الغرض المقصود من الكلام[2] .

ومعلوم أن شكل القصيدة العربية القديمة ينقسم ـ غالبًا ـ إلى عدة أقسام، يبدأ الشاعر فيها بوصف الأطلال أو الغزال أو وصف الخمر، ثم يصف رحلته إلى ممدوحه، ثم ينقلب إلى الغرض الأصلي .

وإذا كان الحال هكذا في القصيدة العربية القديمة، فإن الأمر قد اختلف في القصيدة الحديثة بعض الشيء، فبقيت المقدمة في بعض الأحيان لم تفقد دورها التقليدي من حيث هي قناع رمزي يلوذ به الشاعر بغية إيقاظ موروث صوري يلتقي لديه هو والمتذوق على سواء، وفي بعض الأحيان تلاشت هذه المقدمة . فـ «جمهرة وفيرة من قصائد الشعر الحديث لم تعد حريصة على الاستهلال بما كانت تستهل به القصيدة القديمة من عناصر طللية أو غزلية؛ بحكم أنها أضحت تتعامل مع التجربة الشعرية دون وسائط ، ثم باعتبار أن هذه التجربة غدت ذاتية في مجملها، وإن توسلت لإخفاء هذه الذاتية بموضوعية الصور والرموز الشعرية، ومن ثم لم تعد بها حاجة إلى التركيز على

(١) نظر: بن طباطبا لعوي: عيار لشعر. تحقيق: لدكتور محمد زغلول سلام (منشأة لمعارف. لإسكندرية. ١٩٨٠م) ص ١٤٣ وما بعدها . وأبا هلال لعسكري: لصناعتين ـ لكتابة و لشعر. حققه وضبط نصه: لدكتور مفيد قميحة (دار لكتب لعمية . بيروت لبنان) ص ٤٨٩ . و بن رشيق: لعمدة . تحقيق: لشيخ محمد محيى لدين عبد لحميد ١ ٢٢٥. وضياء الدين بن لأثير: لمثل السائر في أدب الكاتب و لشاعر. تحقيق وتعيق لدكتورين: أحمد لحوفي وبدوي طبانة (نهضة مصر. لقاهرة) ٣ ، ٩٦ .

(٢) نظر: بن لأثير: لمثل لثائر ٣ ، ٩٦ .

مقدمـات تحمل طـابع البث الذاتي بعد أن أصبحـت القصيدة برمتهـا تنأى عـن الصيغة الغيرية في اختيار المادة الشعرية وتشكيلها ، وتحتكم إلى منطق الذات وحريتها في انتقاء التجربة وترتيب عناصرها الإبداعية(١) .

وليس معنى هـذا ـ على صحتـه ـ أن المقدمة التقليديـة بمفهومهـا القديم اختفت من القصيـدة الحديثـة، بل وجدت اجتهـادات مـن بعض الشـعراء في إعادة إحيـاء المقدمـة التقليديــة بما يحقـق دلالتهـا التراثيـة الرمزيـة، فالمقدمـات الغزليـة ـ مثلاً ـ لم يقـف منها الشعراء موقـف الرفض، غير أنهم لم يستخدموها بصورة دائمـة أو بدرجات متساوية، بل إنهم ـ أحيانًا ـ استبدلوا بها مقدمـات غزلية من نوع آخر، كـأن يتغزل الشاعر في شعره أو شيء آخر بدلاً من أن يتغزل في أنثى، وسنرى ذلك عند الجارم فيما بعد .

والجـارم قد اتخذ من المقدمـة ـ أحيانًا ـ إطـارًا ذاتيًّا ، مصدره نفـس المبدع، لكنه في التحليل الأخير مشترك وجماعي من حيث عموم الإحساس به بحكم ما ركـب في طبيعة البشـر من نزعات الشـعور وكوامن العاطفة، ثم هو موضوعي؛ لأن الشـاعر يقدمه عبر صـورة فنيــة قـادرة على الإثــارة والإقنـاع ، «صورة لا تقتصـر على فرديــة الشــاعر وخصوصيـة مـا يشـير إليـه من دمـن وأطلال .. بل تتجـاوز ذلك .. إلى حيث تضحى معـادلاً شـعريًّا لنزوع الشــاعر والمتلقـي معًـا إلى التمـاس أرض من التقـاليد الصياغيـة المشتركة، وإلى هذه التقاليد تميل القلوب وتنصرف الوجوه»(٢) .

والجــارم مـن الشـــعراء الذين لم يلـتزموا المقدمــة في كـل قصـائدهم، فتــارة يقدم لموضوعه، وتـارة يلج إليـه مباشـرة، كما أنـه لم يلتزم نمط المقدمـة القديمة إلا في حدود ضيقة ، وحتى في هذه الحدود أصاب المقدمة تطور ولحقها تجديد.

وللكشـــف عن طبيعــة المطلـع ومدى تطـوره لـدى الجـارم نقـف عنـد المحورين الآتيين:الأول ، طبيعة المطلع. والثاني: توظيف هذا المطلع .

---

(١) د محمد فتوح أحمد: وقع لقصيدة لعربية (در لمعارف ـ لقاهرة. لطبعة لأولى. ١٩٨٤م) ص ٨٤ ـ ٨٥ .

(٢) لسابق. ص ٨٤ .

المحور الأول: طبيعة المطلع عند الجارم:

القارئ لشعر الجارم يجد أن مطلع القصيدة يأتى إما مباشرًا يطرق به الموضوع مباشرة، وإما قصيرًا لا يتجاوز خمسة أبيات، ويتصل اتصالاً وثيقًا بموضوع القصيدة من حيث: الجو النفسي والشعوري الواحد، والخيوط الرابطة التى تتغلغل في نسيجه الشعري، وقد يأتى المطلع طويلاً نتلمس فيه سمات مطلع القصيدة العربية القديمة، والإحصاء الآتي يكشف عن هذا التتابع:

ـ المطالع المباشرة: ثمان وتسعون قصيدة بنسبة ٧٣,٧ ٪ تقريبًا .

ـ المطالع الطويلة: إحدى وعشرون قصيدة بنسبة ١٥,٨٪ تقريبًا .

ـ المطالع القصيرة: أربع عشرة قصيدة بنسبة ١٠,٥٪ تقريبًا .

ويتضح من الإحصاء أن المطلع المباشر قريبًا من ثلاثة أرباع قصائد الجارم، بل إن المطلع القصير الذي لا يتجاوز خمسة أبيات ويتصل اتصالاً وثيقًا بموضوع القصيدة، يمكن عده ـ مع بعض التجوز ـ من المطالع المباشرة .

وعلى هذا فجل قصائد الجارم مطالعها تتصل بموضوع القصيدة، بل هي جزء منه، وهذا يكشف عن عدم اهتمام الجارم بالمقدمة التقليدية ، وهو بذلك يحقق المقولة القائلة: « إن جمهرة وفيرة من الشعر الحديث لم تعد حريصة على الاستهلال بما كانت تستهل به القصيدة القديمة من عناصر طللية أو غزلية»[1] . ولعل مرجع ذلك إلى تعامل الجارم مع التجربة الشعرية مباشرة دون وسائط، كما أن طبيعة التجربة وطبيعة التطور فرضا عليه الدخول إلى الموضوع مباشرة، كما في شعر الرثاء والشعر

(١) د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية، ص ٨٤.

الاجتماعي[1] ، وكما في المقطوعات الشعرية التى لا تحتمل مقدمة[2] .

وعمومًا، فإن الجارم غلب عليه طابع شعراء عصره في تخليهم عن المقدمة التقليدية، وولوجهم إلى موضوع القصيدة مباشرة دون أية مقدمات.

ومن المطالع المباشرة التى يطرق فيها الجارم موضوع القصيدة مباشرة، مطلع قصيدته «رشيد» :

جَـدِّدِي يَـا رَشِـيدُ لِلحُـبِّ عَهْـدًا حَسْـبُنَا حَسْـبُنَا مِطَـالاً وَصَـدًّا[3]

ومطلع قصيده «بغداد» :

بَغْـدَادُ يَـا بَلَـدَ الرَّشِـيدِ! وَمَنَـارَةَ الْمَجْـدِ التَّلِيـدِ[4]

فالشاعر يدلِف إلى موضوع القصيدة عن طريق تكرار العنوان في أول بيت من أبيات القصيدتين.

وقد جاءت قصائد متعددة على هذا المنوال[5].

ويُلاحظُ على مثل هذه المطالع أنها تعبر عن مضمون القصيدة قبل قراءتها، فإذا شرع القارئ في قراءته للقصيدة فإنما هو يقرأ تفصيلات المضمون الذي نَمَّ عنه المطلع.

وهناك نوع آخر من المطالع المباشرة، وهو المطلع الذي يلج به الجارم موضوع

---

(١) نظر: لديو ن: قصـيدة « لأعمى» ١ ٥٥. وقصـيدة «رثاء زعيم» ١ ١٢٦ . وقصيدة «رثاء عاطف» ٢ ٤٦١. وغيرها .

(٢) نظر لسابق: مقطوعة «صومان» ١ ١٧٩ . ومقطوعة «من ًخبر لجمل؟» ٢ ٤٧٣. وغيرها.

(٣) لسابق ١ ٤٩ .

(٤) السابق ١ ١٧٢ .

(٥) انظر عـى سبيل المثال السابق: قصيدة «يا ًبا لأمة» ١ ٢٥١. و«مصيف رشيد» ٢ ٣٠٧ و«قبر حفنى» ٢ ٣٢٠. وغيرها .

قصيدته دون أن يكرر العنوان، من ذلك قصيدته «من شاعر إلى شاعر» التى قالها في حفل تكريم شوقي بمناسبة توليه إمارة الشعر، ومطلعها:

وَقفْتَ تُجَدِّدُ آثارَهَا وَتُنْشِرُ لِلْعُرْبِ أشْعَارَهَا
وَتُرْجِعُ بَغْدَادَ بَعْدَ الْفَنَاءِ تُحَدِّثُ لِلنَّاسِ أخْبَارَهَا
وَتَبْعَثُ حَسَّانَ مِنْ رَمْسِهِ وَتُحْيِى عُكَاظَ وَسُمَّارَهَا[1]

فنجد أن الشاعر يتوجه إلى ممدوحه مباشرة ودون أي تمهيد، مستخدمًا في ذلك ضمير المخاطب (التاء) المتصل بالفعل الماضي الدال على الممدوح (أحمد شوقي).

وعلى هذا النحو جاءت قصائد كثيرة في شعر الجارم[2] .

وبهذا يسخر الجارم المطلع المباشر بنوعيه لِيَنْمي عن موضوع القصيدة ويعبر عن مضمونها، إما بتكرار العنوان أو الدخول إلى الموضوع دون مقدمات.

أما القصائد ذات المطلع القصير[3]، فقد جاء المطلع مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بموضوع قصيدته، حيث تتغلغل فيه مجموعة الخيوط الشعرية الدقيقة تارة، والواضحة تارة أخرى، تربط بينه وبين الموضوع، وهذا النوع ـ كما يكشف الإحصاء ـ قليل، بل يمكن ـ كما قلنا ـ عده من المطلع المباشر.

ومن القصائد التى جاءت مطالعها قصيرة قصيدة «أفول نجمين» التى يرثى فيها الجارم الطيارين المصريين اللذين احترقت بهما الطائرة في أجواء فرنسا أثناء توجههما

(١) لديو ن ١ ٩٠ .

(٢) نظر مثلاً لسابق: قصيدة «وصية» ١ ١٠٨ . و«رثاء زعيم» ١ ١٢٦ و « لحب» ٢ ٣٠٤. و « لشريد» ٢ ٣١٤. و «باريس» ٢ ٥٣٥ . وغيرها .

(٣) و لمطع لقصير ـ كما سبق ٲن ٲشرنا ـ هو لذي لا يتجاوز خمسة ٲبيات. ويتصل تصالاً وثيقًا بموضوع لقصيدة. من حيث : لجو لنفسي . ومجموعة لخيوط تربطه بهذ لموضوع وتشى به. ولكن تبقى بعض لخيوط لمائزة بينه وبين لموضوع .

إلى مصر، ومطلعها:

جَمَعَ الشُّجُونَ وَبَدَّدَ الأَحْلاَمَا ... خَطْبٌ أنَاخَ بكَلْكَلٍ وأقَامَا
أخْلَى الْكِنَانَةَ مِنْ أمَرِّ سِهَامِهَا ... عُودًا، وَرَاعَ النِّيلَ وَالأَهْرَامَا
وَعَدَا عَلَى رَوْضِ الشَّبَابِ وَظِلِّهِ ... فَغَدَا بِهِ رَوْضُ الشَّبَابِ حُطَامَا[1]

هذا الجو الحزين الذى يتسم به هذا المطلع المتوتر يسيطر على القصيدة كلها، فالجو النفسي والشعوري يتغلغل في أنحائها كلها، وهذا يجعل المطلع متصلاً اتصالاً وثيقًا بموضوع القصيدة، بل يمكن عد هذا المطلع جزءًا ممهدًا، إذ تبرز خيوط واضحة ـ إضافة إلى الجو النفسي المسيطر ـ للدلالة على ذلك الموضوع تظهر في المطلع، فالخطب إشارة إلى الحادثة التى هي موضوع القصيدة، و«أمر سهام الكنانة» ما هو إلا الفقيدان، والشباب كذلك إشارة إليهما، وهكذا، حتى يطرق الشاعر موضوع القصيدة فلا يحس القارئ أو السامع بهذا الانتقال إلا بعد تأمل كبير[2] :

غُصْنَانِ هَزَّهُمَا الصِّبَا فَتَمَايَلاَ ... وَسَقَاهُمَا الأَمَلُ الرَّوِيُّ جِمَامَا
نَجْمَانِ غَالَهُمَا الزَّمَانُ فَأَصْبَحَا ... بَعْدَ التَّأَلُقِ وَالسُّطُوعِ رُكَامَا
نَسْرَانِ لَوْ رَضِيَ الْقَضَاءُ لَحَلَّقَا ... دَهْرًا، عَلَى أفْقِ الدِّيَارِ وَحَامَا
اِبْكِ الشَّبَابَ الْغَضَّ فِي رَيْعَانِهِ ... وَأفِضْ عَلَيْهِ مِنَ الدُّمُوعِ سِجَامَا[3]

وفي استخدام الجارم للمطلع المباشر والقصير ومضة من ومضات التجديد، هذه الومضة لم يختص بها وحده، بل شاركه فيها كثير من شعراء مدرسة الإحياء، فسلكوا

(١) لديو ن ١ ٨٧ .

(٢) وهذ ينطبق عىى جميع قصائد هذ لنوع. فاتصال لمطالع فيها بالموضوعات وثيق. كما يحسن لشاعر لتخص. فلا يحس لقارئ ٔو لسامع بالانتقال ٕلا بعد طول تأمل .

(٣) لديو ن ١ ٨٧ .

مسكله، بل إن شعراء الرومانسية تخلوا عن المقدمة إلا في الحدود الضيقة، وحتى في هذه الحدود يوظفون المقدمة توظيفًا رمزيًّا يخدم القصيدة وموضوعها .

بقي المطلع الطويل الذي تتضح فيه بعض مظاهر التقليد للمقدمة العربية القديمة، والتقليد في هذا النوع يأتي بدرجات متفاوتة ، فهو يكون واضحًا تارة وخافتًا تارة، على أنه قد أصابه ـ في بعض الأحيان ـ تطور كبير، بحيث يمكن القول: إنه يختلف اختلافًا جذريًّا عن المطلع التقليدي .

ومن المطالع التى جاءت قريبة جدًّا من مطلع القصيدة العربية القديمة مطلع قصيدة «دار العلوم»، فهو يبدؤه بداية تقليدية تذكرنا بالشعراء القدماء في مطالعهم:

يَا خَلِيلَيَّ خَلِّيَانِي وَمَا بي أوْ أعِيدَا إلَيَّ عَهْدَ الشَّبَابِ
حُلْمٌ قَدْ مَضَى، وَأيَّامُ أُنْسٍ ذَهَبَتْ غَيْرَ مُزْمِعَاتِ الإِيَابِ[(١)]

فهذا المطلع يذكرنا بالشاعر العربي الذي وقف على الأطلال، ووقف بجواره صاحباه يدعوانه إلى التجلد والصبر، وهو يدعوهما إلى تركه وشأنه، ثم يشرع في الحديث عن الشباب وأيام ذكرياته السالفة، ويتحدث في أثناء ذلك عن الكأس والمدام على عادة الشعراء القدماء.

والجديد في هذه المقدمة أن الجارم ركز فيها على وتر الشباب، فهو لا يبكي على طلل دارس، بل يبكي على شباب سالف:

يَا شَبَابًا أقَامَ أقْصَرَ مِنْ حَسْوَةِ طَيْرٍ عَلَى وَحًي وَارْتِيَابِ
لَكَ عُمْرُ النَّدَى يَطِيرُ مَعَ الشَّمْسِ وَعُمْرُ الْبُرُوقِ بِيْنَ السَّحَابِ
كُنتَ فِينَا كَمَا لَمَحْنَا حَبَابًا فَنَظَرْنَا فَلَمْ نَجِدْ مِنْ حَبَابِ[(٢)]

---

(١) الديوان ١ ١١٥ .

(٢) لسابق ١ ١١٦ . و لوحي: لعجة و لسرعة. لحباب: لفقاقيع تعمو سطح لماء.

بعد هذه المقدمة شبه الطللية يشرع ـ على عادة القدماء ـ في الغزل، ولكنه غزل يكشف عن فلسفة في الحياة، ويربط بينه وبين الخيط الأول (الحديث عن الشباب الخالي) :

زَيْنَبٌ، أيْنَ مِنَكِ زَيْنَبُ ، وَالشَّمْلُ جَمِيعٌ وَالْعَيْشُ خِصْبُ الْجَنَابِ؟
وَبَنَاتُ الثُّغُور يَلْعِبْنَ بالأَلْبَابِ لِعْبَ الشَّمُولِ بالأَلْبَابِ
يَتَظَاهَرْنَ بالْحِجَابِ، وَهَلِ أذْكَى الْجَوَى غَيْرُ لُؤمِ ذَاكَ الْحِجَابِ؟
كَمْ وُجُوهٍ تَنَقَّبَتْ بسُفُور وَوُجُوهٍ قَدْ أسْفَرَتْ بنِقَابِ!
أيْنَ تلك الأيَّامُ؟ بَانَتْ وبنَّا وَتَوَلَّتْ بَشَاشَةُ الأَحْبَابِ!(١)

إن هذه القصيدة ـ كما نرى ـ قريبة جدًّا في مقدمتها من مقدمة القصيدة العربية القديمة، وهذا تأثر بالقديم، ولكنه تأثر لم يرق إلى حد التأثر الكامل.

ولكي ندرس المطلع الطويل عند الجارم لابد من الوقوف على العناصر التي تكون منها مطلع القصيدة العربية، لنرى مدى تحققها في قصائده، ومدى التطور الذي لحقها على يديه.

أولاً: ظاهرة الأطلال :

هذه الظاهرة تتراءى في شعر الجارم أشبه بومضات لا تلبث أن تختفى، ففي قصيدته «العروبة» ومطلعها :

لُبْنَانُ روْضُ الهَوَى وَالْفَنِّ لُبْنَانُ الأَرضُ مِسْكٌ وَهَمْسُ الدَّوْحِ ألْحَانُ
هَلِ الْحِسَانُ عَلَى الْعَهْدِ الَّذِي زَعَمتْ؟ وَهَلْ رفَاقُ شَبَابي مِثْلَمَا كَانوا؟
أيْنَ الصِّبَا؟ أيْنَ أوْتَارى وَبَهْجَتُهَا؟ طوَتْ بسَاطَ لَيَاليهِنَّ أزْمَانُ

---

(١) الديوان ١ ١١٧. وبنات الثغور: يشير الشاعر إلى موطنه الأول رشيد. والألباب: العقول. والشمول: الخمر.

أرْنُــو لَهَـــا الْيَــوْمَ وَالذّكْـرَى تُؤرقُنِـي ... كَمَـا تَنَبَّـــهَ بَعْـدَ الْحُلْـمِ وَسْـــنَانُ
هَبْنِـي رَجَعْتُ إلَـى الأوْتَـــار رَنّتَهَـــا ... فَهَـل لِشَـــرْخِ الصِّبَـا وَاللّهْـوِ رُجْعَــانُ
لا الْكَـأْسُ كَـأْسٌ إذَا طَافَ الْحَبَـابُ بهَـا ... بَعْـدَ الشَّـــبَابِ، وَلاَ الرَّيْحَـانُ رَيْحَـانُ
مَــا لِلْخَمِيلَـــةِ؟ هَـلْ طَـــارَتْ بَلاَبلُهَـــا ... وَصَوَّحَـتْ بَعْـدَ طُـولِ الزَّهْـوِ أفْنَـــانُ؟
وَهَـلْ ريَــاضُ الْهَـوَى وَلّـتْ بَشَاشَـــتُهَا ... وَغَـــادَرَتْ ضَـــاحِك النُّـوَّار غُـدْرَانُ؟
كَـمْ مَـدَّ غُصْـنٌ بهَـــا عَيْنًـــا مُشَـــرَدَةً ... إلَـى قُـدُودِ الْعَـذارَى وَهْــو حَـيْرَانُ[1]

ينبهـم الموروث الطللي ويـدق إدراكـه ؛ لأن الشــاعر عزف عـن تقريره والتصريح بكل عناصره التقليدية، فقد لجأ ـ بدلاً من ذلك ـ إلى استلهامه وتمثله والتفكير فيه، ثم استقطاره في ضرب من الرؤية الفنية تنزاح فيها الحجب بين الماضى والحاضر .

وعنصر الجدة في هذا المطلع أن المكان الذي يتحدث عنه الشاعر لم يزل كما هو لم يتغير، إنما الذي تغير وتبدل هـو حال الشاعر ذاته؛ حيث ولى الشـباب، وكأنه استبدل بالوقوف علـى الأطلال الدارسة الخالية مـن الأحبة ـ البكاء على العمر الخالي والوقوف على أطلاله.

ونلاحظ أن توظيـف ظـاهرة الأطـلال على هـذا النحو عنـد الجـارم لم يكن ومضـة عابرة، بـل هو إلحاح دءوب ينتقل فيمـا يشبه العدوى الفنيـة من قصيدة إلى أخرى، ففي قصيدته «دار العلوم» يوظف هذا الموروث لبيان حركة الماضي والحاضر من خلال ذاته، المـاضى المتمثل في الشـباب، ذلـك الحلم العـابر، وأيـام الأنس الدارسـة، وأزاهـير العرس المعفرة بالـتراب. وبساط الشاربين الذين يصلي إبرايقهم بلا محراب.. والحاضر المتمثل في الآلام التي خلفهـا المـاضي السـالف، يتضح ذلك مـن المفارقـات التى يســوقها الشـاعر مزاوجًـا بين الماضي والحـاضر، وكذلك من خلال توظيفـه للموروث الشعري المتمثل في الخمريات التي نادى بها أبو نواس والغزليات التي نادى بها عمر بن أبي ربيعة:

---

(١) لديو ن ١ ٨١ . وهمس لدوح: حفيف الأشجار الخافت. ًرنو: أنظر. وسـنان: نعسان. شرخ لصبا: ًوله. صوحت: جفت. مشردة: تائهة.

يَا خَلِيلَيَّ خَلِّيَانِي وَمَا بِي   أوْ أعِيدَا إلَيَّ عَهْدَ الشَّبَابِ
حُلُمٌ قَدْ مَضَى، وَأيَّامُ أُنْسٍ   ذَهَبَتْ غَيْرَ مُزْمِعَاتِ الإيَابِ
وَأزَاهِيرُ كُنَّ تَاجَ عَرُوسٍ   عُفِّرَتْ بَعْدَ لَيْلَةٍ فِي التُّرابِ
وَبِسَاطٌ لِلشَّارِبِينَ يُصَلِّي   فِيهِ إبْرِيقُهُمْ بِلاَ مِحْرَابِ
فِي حَدِيثٍ أحْلَى مِنَ الأَمَلِ الحُلْوِ وَأصْفَى دِيبَاجَةً مِنْ شَرَابِ
كُلُّ فَضْلٍ كَأنَّهُ صَفْحَةُ الرَّوْضِ وَعِنْدَ العُقَارِ فَصْلُ الْخِطَابِ
وَمُجُونٌ يَحُوطُهُ الأدَبُ الْجَمُّ فَمَا رَاعَهُ اللِّسَانُ بِعَابِ
يَتَغَنَّوْنَ بالنُّوَاسِيِّ حِينًا   وَبِشِعْرِ الْفَتَى أبِي الْخَطَّابِ
كُلَّمَا هَزَّتِ الْمُدامُ يَدَيْهِمْ   قَهْقَهَتْ ثُلَّةٌ مِنَ الأَكْوَابِ
صَاحَ فِيهِمْ دِيكُ الصَّبَاحِ فَطَارُوا   كُلُّ جَمْعٍ لِفُرقَةٍ وَاغْتِرَابِ[1]

فالشاعر ـ هنا ـ يقف أمام طلل، ولكنه طلل من نوع خاص، فهو طلل الماضي وهيكل الذكريات ، وبذلك يوظف الجارم ظاهرة الأطلال ليعبر بها عن تجربته الذاتية في ذلك الثوب القشيب .

(١) لديو ن ١ ١١٥ . ١١٦ . ويريد بصلاة لإبريق: ميه في ٲيدي لشاربين حين يصبون لخمر ثم يعدلونه بعد ذلك تشبيهًا له بركوع لمصي و ستوئه. لديباجة: لمظهر. لعقار: لخمر. و لنو سي هو ٲبو نو س لحسن بن هانئ لشاعر لمتفنن لجاد لماجن. ولد بقرية خوزستان سنة ١٤٥ هـ. وتوفى سنة ١٩٩ هـ. لفتى ٲبو لخطاب: هو عمر بن ٲبي ربيعة لقرشي. ٲشعر قريش. وٲرق ٲصحاب لغزل. وٲوصف لشعراء لأحو ل لنساء. ولد بالمدينة ليىة مات عمر بن لخطاب. وتوفي محترقًا في سفينة سنة ٩٣ هـ. وخصهما لشاعر لما عرف عن الأول من مجونه ووصفه لنخمر. وعرف عن لثاني من غزله وتشبيبه. لمدم: لخمر. لثىة: لجماعة.

ثانيًا: المقدمة الغزلية:

حور الجـارم تحويرًا كبيرًا في المقدمة الغزلية، فلم تأت على نمطها القديم المعروف في القصيـدة العربية في شـعره إلا نادرًا ، ومن القصائد التى تتنسـم عبق القديم في مطالعها قصيدته «لبنان» ومطلعها:

أَلْقَيْـتُ لِلْغِيـدِ الْمِـلاحِ سِـــــلاَحِي	**وَرَجَعْتُ أغْسِــــلُ بـالدُّمُوعِ جِرَاحـي**
وَلَمحْـتُ رَيْحَـانَ الصِّبَـا فَرَأَيْتُـــهُ	**ذَبُلَـتْ نَضَارَتُـــــهُ عَلَـى الأقْـدَاحِ**
كَـانَ الشَّـبَابُ طِمَـاحُ لاَعِجَـةِ الْهَوَى	**فَـالْيَوْمَ يَرْفَـعُ سَـــاعِدَيْهِ طِمَـاحِي**
مَـنْ لِـي وَقَـدْ عَبِـثَ الْمشِـيبُ بِلُمَّتِي	**بضِيَـــاءِ ذَاكَ الْفَـــاحِمِ اللَّمَّـــاحِ؟**
قَـدْ كَـانَ لِلـذَّاتِ أسْـــرَعَ نَـاصِحٍ	**فَغَـدَا عَلَـى الشُّــــبُهَاتِ أوَّلَ لاَحِي**
لَـوْ أسْـــتَطِيعُ لَبِعْتُ عُمْـرِيَ كُلَّـــهُ	**لِمُنَـى الصِّبَـا وَأَرِيجِــــهِ النَّفَّـــاحِ**
أيَّـــامَ أوْتَـــارِي تُغَـرِّدُ وَحْدَهَـــا	**وَتَكَـادُ تُسْـــكِرُ فِي الزُّجَاجَـــةِ رَاحِي**
أيَّـــامَ شِـــــعْرِيَ لِلْفَوَاتِـنِ رُقْيَـــةٌ	**تَسْــــــتَلُّ كُـلَّ تَدَلُّلٍ وَجِمَـــاحِ[1]**

ونلاحظ بـالرغم مـن أن المقدمـة تقليديـة ـ توظيـف الجـارم لهـا للتعبـير عن حالتـه النفسـية، ورؤيته للحيـاة والزمن؛ إذ يبرز ضعفـه وخنوعه أمـام الزمن القاهر، فقد ألقى للصبايا الحسـان سلاحه واستسلم لهن؛ لأنـه فارق الشباب مبعث الهوى والحب والقوة القـاهرة للفواتن، فتكشـف الأبيـات عن نفس موزعـة، يعتورهـا الـذل والانكسـار ، ويعتصرها الحزن والألم ، ويملؤها الحنين والشوق.

أما عن التحوير الذي أحدثه الجارم في المقدمة الغزلية فقد تجلى في مظهرين:

---

(١) الديوان ٢ ، ٤٨١. و نظر: قصيدة «ذكرى وتاريخ» ٢ ٥١١ . ولاعجة الهوى: لحب. يرفع ساعديه: كناية عن لاستسلام. لمـة: لشعر لذي يبي شـحمة لأذن. لاحي: لائم. أريجه: رائحتـه لنفاذة. راحي: خمري. جماح شرود.

الأول: تحولت المقدمة الغزلية بدلاً من الحديث عن المرأة إلى الحديث عن أشياء أخر، فنجده بدلاً من أن يتغزل في امرأة يتغزل في مظهر من مظاهر الطبيعة، أو من مظاهر الحضارة، أو مدينة ... إلخ .

وتجدر الإشارة ـ قبل ذكر نماذج للأشياء التى تغزل فيها الجارم بدل المرأة ـ إلى أن مثل هذا الغزل يرتبط ارتباطًا وثيقًا بموضوع القصيدة، حتى إنه يمكننا القول: إن القصائد التى تشتمل على هذه المطالع تعد من القصائد ذات المطالع المباشرة، وإنما عدت من المطالع الطويلة؛ نظرًا لتأثر الشاعر بطرائق القدماء في اصطناع الغزل، وإن كان غير حقيقي، فهو تأثر «طرائقي» إن جاز هذا الاصطلاح .

ومن المطالع التى ترك فيها الجارم الغزل في المرأة وتغزل في غيرها مطلع قصيدته «صبح باسم » حيث استهلها بغزل في الليلة التى سبقت ذلك الصبح المشار إليه في العنوان:

بَسَمَتْ تَتِيهُ مُدِلَّةً بِصبَاحِهَا   زَهْرَاءُ يَعْبَثُ عِقْدُهَا بوِشَاحِهَا

نَهَبَتْ مِنَ الْمِسْكِ الْفَتِيقِ سَوَادَهُ   فَأَغَارَ مَوْتُورًا عَلَى أنْفَاحِهَا

وَتَزَيَّنَتْ بحُلَي الْكَوَاكِبِ مِثْلَمَا   تَتَزَيَّنُ الْحَسْنَاءُ فِي أفْرَاحِهَا

أرْخَى غَدَائِرَهَا الْحَيَاءُ كَأَنَّهَا   عَذْرَاءُ تَخْلِطُ لِينَهَا بجِمَاحِهَا

هِيَ لَيْلَةٌ مَزَجَ السُّرُورُ صَبَاحَهَا   بمَسَائِهَا وَمَسَاءَهَا بصَبَاحِهَا

نُورُ الْمَلائِكِ مِنْ سَنِيِّ ضِيَائِهَا   وَشَذَى جِنَانِ الخُلْدِ مِنْ أرْوَاحِهَا

نَشَرَتْ جَنَاحَ السِّلْمِ يَخْفِقُ بالْمُنَى   فارْتَاحَتِ الدُّنْيَا لِخَفْقِ جَنَاحِهَا

وَمَضَى بهَا شَبَحُ الخُطُوبِ مُفزَّعًا   وَلَكَمْ لَقِينَا الْوَيْلَ مِنْ أشْبَاحِهَا

فُتِنَتْ بصَفْحَتِهَا الْقُلُوبُ فَهَل رَأتْ   فِي لَوْنِ صَفْحَتِهَا عُيُونَ مِلاحِهَا؟

لَوْ أنَّهَا عَادَتْ فَكَانَتْ رَوْضَةً   لَتَغَنَّتِ الدُّنْيَا عَلَى أدْوَاحِهَا[1]

---

(١) لديو ن ١ ٢٣٢ . ونهبت: ٴخذت ما شاءت. لفتيق لمستخرج بشيء تدخمه عيبه. ٴنفاحها: ر ئحتها لفو حة لطيبة. سنى: نور. شذى: ر ئحتها لذكية. ملاحها: جمالها وحسنها.

فالقارئ للأبيات يشعر أن الحديث موجه إلى فتاة لا إلى الليلة المتحدث عنها؛ وذلك لكثرة الصفات الأنثوية التى خلعها الجارم عليها، فهو يصفها بأنها: تتيه متدللة، وأنها ذات عقد ووشاح، وأنها ذات رائحة طيبة، وهي متزينة، وهي ذات غدائر مرخاة، .... إلخ؛ ونتيجة لتلك الأوصاف التى حازتها فالقلوب بها مفتونة. ولولا بعض الخيوط المتغلغلة في النسيج الشعري ـ وبخاصة في الأبيات الأخيرة، حتى أنه صرح بذكرها في البيت الخامس ـ لما استطاع القارئ أو السامع أن يميز هذا الغزل بأنه موجه إلى الليلة التى سبقت صبح الاحتفال بذكرى جلوس فاروق على عرش مصر عام ١٩٤٥م ، وذلك قبل أن يفصح الشاعر عنها بعد الأبيات التى سبقت بقوله :

هِيَ لَيْلَةُ الْفَارُوقِ تَتْلُو مَجْدَهُ   وَالدَّهْرُ وَالأَيَّامُ مِنْ أَلْوَاحِهَا[١]

وإذا كان الجارم قد تغزل في بعض مظاهر الطبيعة فإنه يتغزل ـ أيضًا ـ في اللغة العربية، ويخلع عليها من أوصاف المرأة الكثير، فيقول في مطلع قصيدته «اللغة العربية ودار العلوم» :

يَا ابْنَةَ السَّابِقِينَ مِنْ قَحْطَانِ   وَتُرَاثَ الأمْجَادِ مِنْ عَدْنَانِ

أنتِ عَلَّمْتِنِي الْبَيَانَ فَمَا لِي   كُلَّمَا لُحْتِ حَارَ فِيكِ بَيَانِي؟

رُبَّ حُسْنٍ يَعُوقُ عَنْ وَصْفِ حُسْنٍ   وَجَمَالٍ يُنْسِي جَمَالَ الْمَعَانِي

كُنْتُ أشْدُو بَيْنَ الطُّيُورِ بذِكْرَاكِ فَتَعْلُو ألْحَانُهَا ألْحَانِي

وَأصُوغُ الشِّعْرَ الّذِي يَفْرَعُ النّجْمَ وَتُصْغِي لِجَرْسِهِ الشِّعْرَيَانِ

يَا ابْنَةَ الضَّادِ أنتِ سِرٌّ مِنَ الْحُسْنِ تَجَلّي عَلَى بَنِي الإِنْسَانِ

كُنْتِ فِي الْقَفْرِ جَنَّةً ظَلَّلَتْهَا   حَالِيَاتٌ مِنَ الْغُصُونِ دَوَانِي[٢]

---

(١) الديوان ، ١ ، ٢٣٢.

(٢) السابق ١ ، ٧٠. وقحطان: أبو لعرب لعاربة. عدنان: أبو لعرب المستعربة. يفرع لنجم: يعلو عليه. و لمقصود: علو لمكانة و المنزلة. بنة الضاد: اللغة لعربية.

تبرز في الأبيات لهفة الشاعر وشوقه ومحبته للغة العربية، وكأنه أمام معشوقة فاتنة يعالج فيها الشوق ، فهو : يحار كلما ظهرت له ، وينسى ـ لشدة جمالها ـ ما ينبغي قوله، كما أنه طالما لهج بذكرها وردد اسمها . أضف إلى ذلك ما خلعه عليها من صفات أنثوية تكاد تنقلها إلى عالم النساء، فهي تتمتع بحسن وجمال عظيمين ، وكيف لا ، وهي سر من الحسن ونبع منه .

ويتغزل الجارم ـ أيضًا ـ في المدن، ومنها مدينة «الإسكندرية» ؛ حيث نقل إليها معظم الأساليب الغزلية التي يُتَوَجَّهُ بها إلى المرأة :

بَدَتْ أعْلامُهَا فَهَفَا وَهَامَا سَلامًا دُرَّةَ الْوَادِي سَلامَا
بَعَثْنَا بالتّحِيَّةِ خَفْقَ قَلْبٍ يَطِيرُ إلَيْكِ شَوْقًا وَاضْطِرَامَا

. . . .

عَرُوسَ الشَّرْقِ دُونَكِ كُلُّ مَهْرٍ وَأيْنَ لِمِثْلِ مَهْرِكِ أنْ يُسَامَا
فَجَوْهَرُ ثغْرِكِ ألْفَتّانِ فَرْدٌ تَأَبَّى أنْ يُرَى فِيهِ انْقِسَامَا
بَهَرتِ بَنِي الزَّمَانِ حُلًى وَحُسْنًا وَدَلّهْتِ الأَوَاخِرَ وَالْقُدَامَى(١)

تتعدد في اللوحة الشعرية عناصر الأنوثة التي خلعها الشاعر على تلك المدينة الجميلة (الإسكندرية)، فهي عروس لا يستطيع أحد دفع مهرها؛ حيث إنها تتمتع بثغر فتان مستوٍ، وجمال فائق أذهل الزمان، وأوقع الأوائل والأواخر في حبها؛ ومن ثم خفق قلب الشاعر واضطرم من نار الشوق والحب عندما رآها.

ومن أوضح مظاهر هذا النوع من الغزل عند الجارم، تغزله في دار الإذاعة، ففي غزله فيها يصعب التمييز بين من يتوجه إليه بالغزل، أهي المرأة أم دار الإذاعة ، ولولا

---

(١) لديو ن ١ ٢٧١ . ويسام: يقدر بثمن. تأبى: تمنع.

بعض الخيوط الفاصلة لقلنا: إن غزله مُتَوَجِّهٌ إلى المرأة :

فَتَـــاةَ الْقَرِيـضِ، اهْبِطِــي مِــنْ عَــلِ   مَــــدَدْتُ يَـــدَيَّ فَـــلا تَبْخَلِـــي

كَبَــا بفَتَــى الشِّـــعْرِ طُولُ الصُّعُـودِ   فَـــإِنْ كُنْــتِ رَاحِمــــــةً فَـــانْزِلِي

يَحِــنُّ إِلَيْــكِ حَنِـينَ الْمَشِـــــــيبِ   إِلَـى ضَحِكَـــاتِ الصِّبَـــا الْمُخْضَـلِ

سَــــــــلا بِـكِ لَيْلَــى وَأَتْرَابَهَـــا   وَنَـــــــامَ عَـــنِ الْعَـــذْلِ وَالْعُـــذَّلِ

شَـــغَلْتِ فَتَــاكِ بِسِـــحْرِ الْبَيَــانِ   وَلَــوْلاَ عُيُونُــكِ لَــمْ يُشْــــــغَلِ

يَـــرَاكِ مِـــنَ اللَّيْـــلِ فِـــي بَـــدْرِهِ   وَفِـي شَـــعْرِهِ الْفَــاحِمِ الْمُسْـــبَلِ

وَفِــي كُـــلِّ آهٍ رَمَاهَـــــا الْهَــوَى   عَلَـى شَـــطِّ مَدْمَعِـــهِ الْمُرْسَـــــلِ

وَيَلْقَـــاكِ فِـي كُـلِّ وَجْـــهٍ صَبِيحٍ   بغَـــيْرِ الْمَلاَحَـــــةِ لَــمْ يُصْقَــل

وَمِــن فِيـكِ يَسْـــمعُ نَجْوَى الْغُصُونِ   وَيُصْغِـى إِلَـى هَمْسَــــةِ الْجَـدْوَلِ[1]

فيرسـم دار الإذاعـة بصورة المحبوبـة المتدللـة التى يتوسـل إليهـا لتتخلى عن هجرها، فيبين حالتـه السيئة التى وصل إليها ، فقـد كبا به طول الصعود، وجهده الحنين، وطال به حتى كأنه عجوز يحن إلى زمن الصبا وذكرياته.

ويكشف الجـارم عن حقيقـة المتغزل فيها ، فهي ليسـت امراة، بل هـي شيء آخر، لكنـه لا يوضح ما هذا الشـيء، فهو قد سـلا ليلى وأترابها من النسـاء من أجل محبوبته تلك الجديدة .

ويعود إلى خطابهـا قائلاً : إنك قـد شـغلت فتاك بسـحر بيـانك النابع من عيونك، فهو يـراك في البدر، وفي ظلام الليـل، وفي الآهـات التى يقذف بهـا الهـوى، ويلقاك في كل وجه حسن ، ويسمع من فيك نجوى الغصون وهمسة الجدول الرقراق.

أما **المظهر الآخر** الـذي تجلى فيه تحوير المقدمة الغزلية فهو أنه صب تجربته كاملة في

(١) لديو ن ٢ ٤٦٦ . وكبا: سقط عبى وجهه. لمخضل: لندى لناعم.

إطـار الغزل، فجاءت القصيدة غزليـة من أولها إلى آخرها، أو جـاء الغزل قاسمًا مشتركًا في بنـاء القصيدة ، فمن القصـائد التى جـاء فيهـا الموضوع موزعًـا بين قسـمين «الحب والحرب» القسم الأول في الغزل، والقسم الثاني هو الحرب.

والقصــيدة الغزليـة الكاملة لم يكن الجارم سابقًا إليها أو مخترعًا لها، بل حدث ذلك ـ كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال ـ في العصر الأموي[1] .

وقد جــاءت عدة قصــائد في ديـوان الجـارم في قــالب غـزلي، من هـذه القصـائد: «العاشـق الغضبـان» (١/ ١٤٥) ، و«ذكرى الغرب» (١/ ٢١٧)، و«غزل شاعرين» (١/ ٢٢٩)، و«الحـب» (٢/ ٣٠٤) و«ليلـة وليلـى» (٢/ ٤٢٥) ، ومن المقطوعـات: «الشيخ الغزل» (٢/ ٣٩٩) .

وهكذا أصبحت المقدمـة الغزليـة قالبًـا يصب فيــه الشـاعر تجربتـه كاملـة، فتجيء القصيدة أو المقطوعة معبرة عن موضوع غزلي من أولها إلى آخرها.

ثالثًا: الرحلة:

إذا كـان الجـارم قد استلهم في مطلعـه تقليـد الوقوف على الأطلال وتقليـد المقدمة الغزليـة، فإنـه استلهم ـ أيضًـا ـ تقليد الرحلـة، فكانت الرحلـة ـ عنده ـ موروثًا افتتاحيًّا تارة، وصب جُلَ تجربته في إطارها تارة أخرى .

وهذا التقليد لم يـأت بوضوح كمـا في الظـاهرتين السـابقتين، بـل نلمسـه في بعض القصـائد، وجاء في بعضهـا تقليديًّا مـع اختلافات يسـيرة فرضتهـا طبيعة الحيـاة والبيئة.

---

(١) نظر: لنقد لأدبي لحديث (نهضــة مصر. لفجالــة . لقـاهرة) ص ١٨٢. ويؤكـد هذ مــا نر ه في دو وين لشــعر ء لأمويين . فمثلاً: ديو ن «عمـر بن ًبى ربيعـة» وديو ن « جميـل بثينـة» ديو نان خـصـا لـغزل. و لقصيدة فيهما صبت في ٍطار غزلي من ًولها ٍلى ¯خرها . نظر عـى سبيل لمثال في ديو ن عمر بن ًبى ربيعة . ٍعد د وتقديم وتحقيق: عـى مـكي (در ٍحيـاء لكتاب لعربـي. بـيروت ـ لبنان) قصيـدة « ًمن ¯ل نعم .. » ص ١٢. وقصيدة «عـق لقسب وزرعا .. » ص ٩٨ . وفي ديو ن جميل (د ر صـادر. بيروت ـ لبنان) قصيدة «ًحيي نفسًـا مريضة) . وقصيدة «لبيك دعى لحب» ص ١٣٨ .

فمثلاً قصيدته «السودان» كان إطار الرحلة هو الذي صب فيه الشاعر جُلَّ تجربته، ولكنها ـ أي الرحلة ـ اختلفت اختلافات شكلية عن إطار الرحلة في القصيدة العربية القديمة، من حيث: المجال والأداة والعلاقة[1] . فإذا كان المجال في الرحلة القديمة هو الصحراء فقط، فهو متغير عند الجارم على امتداد القصيدة ، وإذا كانت الأداة هي الناقة فقد تبدلت عنده بما يتناسب مع العصر، أما العلاقة فلم تكن واضحة عند الجارم مثلما كانت واضحة في الشعر العربي القديم، «فرموز الرحلة في هذه الصورة متغيرة، وإن كانت وظائفها تبدو لأول وهلة ثابتة»[2] .

ويمكن بيان الاختلاف في إطار الرحلة بين القصيدة العربية القديمة وقصيدة الجارم هذه على النحو الآتي:

عناصر الرحلة	في القصيدة القديمة	في قصيدة الجارم «السودان»
المجال	الصحراء	الرياض + الماء + الصحراء
الأداة	الناقة	القطار + الباخرة + القطار
العلاقة	الحادي	سائق القطار + الملاح + سائق القطار

والمُلاحظ أن العنصر الموروث الوحيد الذي ظهر لنا هو الصحراء، ولكنه لم يكن المجال الوحيد للرحلة في القصيدة، فهناك مجالان آخران هما: الروض والماء، كما يلاحظ عدم تصريح الشاعر بالعلاقة، بل تستشف من خلال القصيدة .

والرحلة ـ كما تكشف العناصر السابقة ـ مرت بمراحل ثلاث:

المرحلة الأولى: وتبدأ من حين ترك الجارم مصر مستقلاً القطار يغمره حنين وشوق

(١) وهي مكونات لرحمة .

(٢) د محمد فتوح: وقع لقصيدة لعربية، ص ٩٧ .

إلى بلده الثاني السودان، ويعبر عن هذه المرحلة بقوله:

تَرَكْتُ مِصْرَ وَفِي قَلْبِي وَقَاطِرَتِي مَرَاجِلٌ بلَهِيبِ النَّار يَغْلِينَا
سِرْنَا مَعًا فَبُخَارُ النَّار يَدْفَعُهَا إلَى اللّقَاءِ، وَنَارُ الشَّوْقِ تُزْجِينَا
تَشُقُّ جَامِحَةً غُلْبَ الرِّيَاضِ بنَا كَالْبَرْقِ شَقَّ السَّحَابَ الْحُفَّلَ الجُونَا
وَلِلْخَمَائِلِ فِي ثَوْبِ الدُّجَى حَذَرٌ كَأَنَّهَا تَتَوَقَّى عَيْنَ رَائِينَا[١]

أما المرحلة الثانية فتبدأ من حين سماعه صوت الباخرة تؤذن بالرحيل، وتستعجل الركب :

وَمَا شَجَانِي إلاّ صَوْتُ بَاخِرَةٍ تَتَعجلُ الرَّكْبَ إيذَانًا وَتَأْذِينَا
لَهَا تَرَانِيمُ إنْ سَارَتْ مُهَمْهِمَةً كَالشِّعْرِ يُتْبَعُ بالتّحْرِيكِ تَسْكِينَا
يَا حُسْنَها جَنَّةً فِي الْمَاءِ سَابحَةً تَلْقَى النّعِيمَ بهَا وَالْحُورَ وَالْعِينَا
مَرَتْ تَهَادَى، فَأَمْوَاجٌ تُعَانِقُهَا حِينًا ، وَتَلْثِمُ من أذْيَالَهَا حِينَا[٢]

والمرحلة الثالثة تبدأ من حين انتقل القطار الذي يستقلُّه الجارم إلى الصحراء:

ثُمَّ انْتَقَلْنَا إلَى الصَّحْرَاءِ، تُوسِعُنَا بُعْدًا ، وَنُوسِعُهَا صَبْرًا وَتهْوِينَا
كَأَنّهَا أمَلُ الْمَأْفُونِ أطْلَقَهُ فَرَاحَ يَخْتَرقُ الأَجْوَاءَ مْأْفُونَا
وَالرَّمْلُ يَزْخَرُ فِي هَوْلٍ وَفِي سَعَةٍ كَالْبَحْرِ يَزْخَرُ بالأَمْوَاجِ مَشْحُونَا
تُطِلُّ مِنْ حَوْلِهَا الْكُثْبَانُ نَاعِسَةً يَمْدُدْنَ طَرْفًا كَلِيلاً ثُمَّ يُغْفِينَا[٣]

---

(١) الديوان ١ ١٤١ . ومرجل: أوعية لنار لتي لا دخان لها. تزجينا: تدفعنا. غلب: جمع غلباء. وهي لحديقة لكثيفة لشجر. لجون.

(٢) لسابق ١ ١٤٢ . ولعينا: خيار لشيء. تهادى: تتمهل.

(٣) لسابق . لصفحة نفسها . وتوسعنا: تزيدنا. لمأفون: ضعيف لعقل.

وما تكاد المرحلة الثالثة تنتهي حتى تنتهي الرحلة وتنتهي بانتهائها القصيدة:

قَفْ يَا قِطَارُ فَقَدْ أوْهَى تَصَبُّرَنَا — طُولُ السِّفَار، وَقَدْ أكْدَتْ قَوافِينَا

وَقَدْ بَدَتْ صَفْحَةُ الخُرْطُومِ مُشْرِقَةٌ — كَمَا تَجَلّى جَلالُ النُّور فِي «سِينَا»

جِئْنَا إليْهَا وَفِي أكْبَادِنَا ظَمَأُ — يَكَادُ يَقْتُلُنَا لَوْلاَ تَلاَقِينَا

جِئْنَا إليْهَا، فَمِنْ دَار إلَى وَطَنٍ — وَمِن مَنَازلِ أهْلِينَا لأَهْلِينَا[١]

وهكذا وظف الجارم موروث الرحلة التقليدي في مطلع القصيدة العربية القديمة، فصب فيه جلَّ تجربته ، وجعله قالبًا لها ، وصاغ موضوعه ـ تقريبًا ـ في إطاره .

وإذا كان تقليد الرحلة في القصيدة السابقة قد تغير من حيث إطاره التشكيلي ، فهناك بعض القصائد ـ عند الجارم ـ تغيرت الرحلة فيها تغيرًا جذريًّا، وقع هذا التغير في مضمونها، وأحيانًا في إطارها الشكلي، فاختلف المجال والعلاقة، واستمدت ـ أحيانًا ـ الأداة من القديم، والجدول الآتي يوضح مدى التطور الذي لحق تقليد الرحلة على يد الجارم:

عناصر الرحلة	في القصيدة القديمة	في قصائد الجارم
المجال	الصحراء	الزمن (الدهر) والمكان
الأداة	الناقة	الناقة (من قبيل المجاز)
العلاقة	الحادي	الحادي (لكنه مختلف عن سابقه)

(١) الديوان ١ ١٤٣ .

والملاحظ مـدى الاختلاف الذي أصـاب تكنيكـات الرحلــة، فالمجـال أصبح زمانًـا بجوار المكـان وإن كانت الأداة واحدة، إلا أن الأداة ـ كمـا سنرى ـ في المقدمـة العربية القديمة تختلف عن الأداة في رحلـة الجارم، وكذلك العلاقة، ومن المطالع التى تمثل ذلك مطلع قصيدة «جرح لم يندمل» :

أقَـــامُوا بَعْـضَ يَـوْمٍ فَاسْـــــــتَقَلُّوا ... فطَـــــارَ الْقَلْـبُ يَخْفِـقُ حَيْـثُ حَلُّـوا
مَضَــتْ بهُـمُ النّجــــائِبُ مُصْعِـدَاتٍ ... تَمَـــلُّ بهَــــــا الطّرِيـــقُ وَلا تَمَـــلُّ
زَوَامِـــــلُ لَـــــمْ يُعَوِّقْهُــــنَّ لَيْـــــلٌ ... وَلَـــمْ يُثْقِـــلْ كَوَاهِلَهُــــنَّ حِمْـــــلُ
رَآهَــــــــــا آدَمٌ، وَعَـــــدَتْ بنُـــوحٍ ... وَوَلّـى بَعْدَهَــا نَسْـــــلٌ وَنَسْـــــــلُ
يُسَــــــــايِرُهُنَّ أنّـي سِـــــــــرْنَ بَيْـنٌ ... وَيَتْبَعُهُـــنَّ حَيْـــثُ ذَهَبْـــنَ ثُكْـــــلُ
هَـوَتْ أمُّ الرَّكـائِبِ! كَيْـفَ سَــــارَتْ؟ ... وَهَـلْ تَـدْرِى الرَّكَــــائِبُ مَـنْ تُقِـلُّ؟
أســــائِلُهَا ـ وَقَـدْ شَـــــطّتْ ـ وُقُوفًــا ... وَأيْـنَ مِـنَ الْوُقُـوفِ الْمُشْـــــــمَعِلُّ؟
طَفِقْــتُ أمُـدُّ نَحْــوَ الرَّكْــبِ طَرْفِـي ... فَغَـــصَّ الطّــرْفَ كُثْبَـــــانٌ وَرَمْـــلُ
وَقُمْـتُ أطِـلُّ مِـنْ شَــــــرَفٍ عَلَيْهِـمْ ... فخَـــــانَتْنِي الدُّمُــوعُ فَمَــــا أطِـلُّ
وَنَـــــادِيْتُ الْحَبِيـبَ فَعَـــادَ صَوْتِـي ... وَفِـــي نَبَرَاتِــــــــهِ هَلَـــعٌ وَخَبْـــلُ
أصَـــاخَ لَــــهُ مِـنَ الصَّحْـرَاءِ نَجْـدٌ ... فَـــرَدَّدَهُ مِـنَ الصَّحْـراءِ سَــــــــهْلُ
إذَا بَـدَتِ الْغَزَالَـــــةُ ثُـمَّ غَــــارَتْ ... عَلِمْنَــــــا أنَّ هَـذَا الْعَيْـشَ ظِـلُّ[1]

إن رموز الرحلــة قـد اختلفـت ـ هنـا ـ في مضامينهــا وشــكلها، فالمجــال تحور في الأبيات، فأصبح يمثله الزمـان الماضي الموغل في القدم بجوار المكان غير المحدد، أو بعبارة أخـرى: المكان مسـتخدم اسـتخدامًا مجازيًّا؛ إذ (الطريق) هنـا ليس على معناه الحقيقي،

---

(١) لديو ن ١ ١٨٧ ـ ١٨٨ . و ستقلوا: رحلو . لنجائب: الإبل لسريعة. و لمقصود بها مو كب لموتى. زو مل: لإبل لحامـة لطعام و لمتاع. كواهلهـن: عو تقهن. وهو ما بين الكتفين. ًم لركـائب: لتي تتقدم لركب. شطت: جاوزت لحد. لمشـمعل: لنشيط لمسـرع. غص: ملأ. شرف: مكـان عال. خبل: فساد. ًصـاخ: ستمع. نجد: ما رتفع من لأرض. لغزلة: لشمس.

فيبدو ـ لهذا ـ المجال متسعًا وممتدًّا زمانيًّا ومكانيًّا، وكذلك الأداة ـ على الرغم من استيحائها من الموروث ـ اختلفت ، فلم يقصد الشاعر النوق على حقيقتها ، بل هي رمز لمواكب الموت التي لا تنقطع .

والنتيجة الحتمية لاختلاف المجال والأداة أن تتغير العلاقة ـ هنا ـ عن العلاقة في القصيدة الموروثة ، فالحادى في القصيدة التقليدية على حقيقته ، فهو إنسان يقود الجمال، ويحدو القافلة، لكن الحادى ـ هنا ـ هو نذير الموت، فذاك يبعث الطرب، وهذا يبث الحزن والألم .

والجارم – وهو الشاعر المحافظ الذي يستلهم التراث ـ يذكرنا بالشاعر القديم الذي وقف ليشاهد الحبيب الظاعن، فهو ـ الجارم ـ يفعل فعله، ويسلك مسلكه، فيقف على شرف عال كما وقف، ويمد طرفه كما مد طرفه، وتسفيه الكثبان والرمال كما حدث له ، وينادي على الحبيب كما نادى، فيتردد صوته في الصحراء كما تردد صوته، فأغلب عناصر الصورة منتزع من الشعر القديم[1] .

وقد وظف الجارم تكنيك الرحلة قريبًا من هذا التوظيف في قصيدة أخرى هي «إلى روح داود بركات» ، فيقول:

وَكَمْ حَيٍّ يَعِيشُ بنَفْسِ مَيْتٍ ... طَوَتْ آمَالَهَا طَيَّ الرِّدَاءِ
مَضَتْ بهِمُ النَّجَائِبُ مُصْعِدَاتٍ ... وَلِلْبَاكِينَ رَنَّاتُ الْحُدَاءِ
تَجَلَّوْا فِي النِّجَادِ ضُحَى صَبَاحٍ ... وَغَابُوا فِي الْوِهَادِ دُجَى مَسَاءِ
وَقَفْتُ أزَوِّدُ النَّظَرَاتِ مِنْهُمْ ... وَأصْغِي لِلنَّوَادبِ مِنْ وَرَائِي
فَلَمْ أرَ إذْ نَظَرتُ سِوَى جَلالٍ ... يَهُولُ وَمَا لَمَسْتُ سِوَى هَبَاءِ
وَنَادَيْتُ الصِّحَابَ فَبَحَّ صَوْتِي ... وَعَادَ إلَيَّ مَكْدُودًا نِدَائِي[2]

---

(١) رجع إن شئت دليلاً عى صدق هذ لقول ـ لمعقات لسبع لجاهية في: شرح لمعقات لسبع لزوزني: معقة لبيد ص ٩٥ ـ ٩٧ . ومعقة عنترة ص ١٣٩ .

(٢) الديوان ١ ٢٠٧ ـ ٢٠٨ . ومصعدت: ماضيات. لنجاد: جمع نجد. وهو ما رتفع من لأرض. لوهاد: جمع وهدة. وهو لأرض لمنخفضة. لدجى: جمع دجية. وهي لظمة.

فهو يستخدم كثيرًا من الرموز التى استخدمها في القصيدة السابقة، لكنه حصل بعض الاختلاف في المجال، فالمجال ـ هناك ـ الزمن الموغل في القدم والمكان غير المحدد الأطر، لكنه ـ هنا ـ زمان قصير ومكان محدد، فالزمان منحصر بين الضحى والمساء، فهو زمن قصير، والمكان يتراوح بين النجاد (وهو ما ارتفع من الأرض) والوهاد (وهو ما انخفض من الأرض)، وهذا التعدد في المجال ـ في إطاريه الزماني والمكاني ـ يكشف عن سرعة مرور الحياة ، وانقضاء عمر الإنسان فيها .

وإذا كان الجارم قد طور في عناصر المقدمة التقليدية فإنه تخلى عنها بالكلية. واستبدل بها مقدمات أخر، فخرج على النمط التقليدي ، فاستخدم موضوعات الموروث الشعري كمطالع، فمثلاً المدح الذي كان موضوعًا للشاعر القديم يصب فيه تجربته صار عنده مطلعًا لبعض قصائده ، ومنها قصيدته «الجامعة المصرية» ومطلعها:

دَعَوْتُ بَيَانِي أنْ يَفِيضَ فَأَسْعَدَا وَنَادَيتُ شِعْرِي أنْ يُجيبَ فَغَرَّدَا

وَأبْدعْتُ نَظْمًا كَالرَّبيعِ مَفوَّفًا يُجَمِّلُ عَصْرًا كَالشَّبَابِ مُجَدَّدَا

وَمَا الشِّعْرُ إلاّ تُرْجُمَانٌ مُخَلّدٌ يَقُصُّ عَلَى الأَجْيَالِ مَجْدًا مُخَلَّدَا

فَلَوْلاَ السَّجَايَا الْغُرُّ مَا قَالَ قَائِلٌ وَلَوْلاَ فُؤَادٌ مَا غَدَا النِّيلُ مُنشِدَا(١)

يمضى بعد ذلك في المدح إلى أن يتخلص إلى الموضوع، وذلك في البيت العاشر والحادي عشر من القصيدة :

أَلَمْ يُعْلِ صَرْحَ الْعِلْمِ شُمًّا قِبَابُهُ تُطَالِعُهَا زُهْرُ الْكَوَاكِبِ حُسَّدَا

فَمِنْ مَعْهَدٍ يُبْنَى عَلَى إثْرِ مَعْهَدٍ إلَى أنْ غَدَتْ أرْضُ الْكِنَانَةِ مَعْهَدَا(٢)

---

(١) الديوان ١ ٧٨ . ومفوفًا: فيه خيوط بيض. لسجايا: جمع سجية وهي لخلق. لغر: جمع غر ء أي بيضاء.

(٢) السابق ١ ٧٨ ، ٧٩ . وشمًّا: جمع شماء أي مرتفعة. زهر: جمع أزهر وهو لمتلألئ.

يلج بعد هذين البيتين إلى موضوع القصيدة «الجامعة المصرية»:

زُهِينَــا عَلَى الدُّنْيَــا بِجَامِعَـــةٍ غَـدَتْ حَدِيثًـا بــأُذْنِ الشَّـــرْقِ حُلْوًا مُرَدَّدَا[1]

والملاحظ أن الحديث عن الموضوع لم يتجاوز أربعة أبيات، بعدها عاد الشاعر إلى المدح مرة أخرى[2] .

كما تحول الفخر ـ وبخاصة الفخر بشعره وشاعريته ـإلى مقدمة في بعض قصائده، من ذلك مطلع قصيدته «عيد الجلوس الملكي »:

جَمَعْتُ مِنْ فَرْعِ ذَاتِ الدَّلِّ أوْتَــاري وَصُغْتُ مِنْ بَسَـــمَاتِ الْغِيدِ أشْـعَاري

وَعِشْـــتُ لِلْفَنِّ أحْيَــا فِي بَدَائِعِـــهِ بيْنَ الظِّلاَلِ، وَبَيْنَ السَّلْسَــلِ الْجَاري

أشْدُو، فَإنْ شِـئْتَ أنْ تُصْغِي لِسَاجِعَةٍ مِنَ الْخُلُودِ فَـأَنْصِتْ تَحْتَ أوْكَـاري

كَــادَتْ تَزُقُّ يَرَاعِي الطَّيْرُ تَحْسَـــبُهُ وَقَدْ تَغَنَّى بشِـــعْرِي سِـــنَّ مِنْقَــار

قَـدْ عَلَّمَتْـــهُ التَّغَنِّي فَوْقَ أيْكتِـــهِ فَفَاقَهَــا فِي التَّغَنِّي فَوْقَ أسْـــطَار

كَــأَنَّ دَاوُدَ أَلْقَــى عِنْـدَ بَرْيَتِـــهِ أثــارَةً مِنْ تَرَانيـمٍ وَأسْـــرَار[3]

وهو مطلع يحاول فيه إبراز فنية شعره العالية، وسحره الآخاذ، وتفوقه غير المسبوق، وجماله الرائع، مستعينًا بكل ما يبرز هذه المعاني من عناصر الطبيعة، ومعجم المرأة، والموروث الديني، مفجرًا كثيرًا من الصور الآخذة بالألباب، فهو قد جمع شعره من فرع المرأة المتدللة، وصاغه من بسمات الجميلات، وهو الذي وهب حياته للفن البديع ذي الظلال الوارفة والماء السلسبيل؛ ولذلك فشعره فيه لمسة خلود، أذهل الطير، وفاقها حسنًا وجمالاً، كأن داود عليه السلام صاحب الصوت الشجي الندى خلع عليه

---

(١) لديو ن ١ ٧٩ .

(٢) رجع لقصيدة في لسابق ١ ٧٨ وما بعدها .

(٣) لسابق ١ ١٤٧ . ولفرع: لشعر. ليرع وليرعة: لقىم. ٱثارة لشيء: بقيته.

مسحة من صوته .

والجارم في هذا المطلع تجاوز حدود الفخر بشعره، فكشف عن وظيفة الشعر وماهيته، وهذه من الومضات النقدية التى ترددت كثيرًا في شعره[١] .

ووظيفة الشعر في هذا المطلع متعددة الجوانب، تضرب في نواحٍ عدة، فهو يقوى عزم الشباب ويبعث فيهم الحمية، ويهدى السارى ليلاً، ويكشف الأمل المحجوب، ويلهب الأرواح.. إلخ[٢] .

أما ماهية الشعر فيحاول الجارم أن يكشف عنها في قوله :

الشِّعْرُ عَاطِفَةٌ تَقْتَادُ عَاطِفَةً وَفِكْرَةٌ تَتَجلّى بَيْنَ أفْكَار
الشِّعْرُ إنْ لاَمَسَ الأَرْوَاحَ ألْهَبَهَا كَمَا تَقَابَلَ تَيَّارٌ بتَيَّار[٣]

وهذا التعريف لماهية الشعر يكشف عن حس نقدي خبر الشعر وتعرف أبرز أسسه وأركانه: العاطفة، والفكرة المتميزة عما سواها من أفكار، وإثارة العواطف والانفعالات ، وهو ما أكده الناقد الإنجليزي هـ . كومبس من أن «أعظم الأفكار ذات الدلالة ـ مما يأتى به الفلاسفة والعلماء ـ لا تصبح أفكارًا شعرية لمجرد أنها تدخل في الشعر، ولا مجرد أنها تتمتع بفضيلة احتفاء الشعر بها ؛ ذلك لأن المفكر الشعري هو الشاعر نفسه، ولما كان الشعر ينتمي للتجربة، فإن تجربة الشاعر ليست أن يجمع أفكارًا وحقائق مستعملة مطروقة ، ولكن أن تكون إدراكًا حسيًّا وانفعالاً عقليًّا

---

(١) كتبت لدكتورة جوهر عبد لعزيز عبد الرحمن آل لشيخ مقالاً بعنوان: آراء الجارم لنقدية في لشعر. نشرته مجة لفيصل. لعدد ١٩٤. فبرير ١٩٩٣م. ص ١٢ وما بعدها . وقد أعاد نشره لدكتور أحمد عى لجارم في كتاب : لجارم في ضمير لتاريخ (١٩٩٤م) ص ٤٠٧ وما بعدها . فيراجعه من أرد لتعرف عى هذه لقضية في شعر لجارم .

(٢) رجع هذ لمطع في الديوان ١ ١٤٧ ـ ١٤٩ .

(٣) السابق ١ ١٤٨ .

للحياة، ولا يمكن الإحساس بالفكرة في شعره إلا من خلال الطريقة التى يحرك بها ألفاظه، وطبيعي أن تكون الأفكار التى توجد مجردة ـ ولذاتها ـ تهم الشاعر بالفعل، وتكون لها دلالاتها عنده، لكن إذا اندمجت هذه الأفكار في كتابته فإنها تتجسد في التعبير الذي يستقر في الذهن والمشاعر والحواس بقوة ووضوح ودقة وفورية نابضة بالحياة»[1]. وهذا المطلع الذي فخر فيه بشعره وتحدث عن وظيفة الشعر استمر على مدار خمسة وعشرين بيتًا حتى تخلص إلى موضوع القصيدة «مدح الملك فاروق» :

مُلْكُ مِنَ النُّور قَدْ ضَاءَتْ دَعَائِمُهُ   كَأَنَّمَا شِيدَ مِنْ هَالاَتِ أقْمَار[2]

وحظيت «الطبيعة» بحضور واضح في مطالع الجارم، وبخاصة مطالع القصائد التى مدح فيها أسرة محمد على ، مثل قصيدة «تهنئة الفاروق بعيد الفطر» (١/ ١٦٢) و«عيد جلوس الملك فؤاد» (٢/ ٣٤٠) و«الملك» (٢/ ٤٨٩)، كما أن بعض مطالع القصائد الأخرى لم يَخْلُ من الحديث عن الطبيعة، فقصيدته «العيد المئوى لوزارة المعارف» يستهلها بلوحة فنية بديعة منتزعة من الطبيعة الساحرة:

أخْرَجَ الرَّوْضُ أطْيَبَ الثَّمَرَاتِ   هَاتِ مَا شِئْتَ مِنْ قَرِيضِكَ هَاتِ

زَهَرَاتٌ تَتِيهُ بِالْغُصْنِ زَهْوًا   وَغُصُونٌ تَتِيهُ بِالزَّهَرَاتِ

صَيَّرَتْ صَفْحَةَ الرِّيَاضِ سَمَاءً   وَتَجَنَّتْ فِيهَا عَلَى النَّيِّرَاتِ

لَمْ تُفَارِقْ كِمَامَهَا، وَشَذَاهَا   يَنْشُرُ الطِّيبَ فِي جَمَيعِ الْجِهَاتِ[3]

يستمر هذا المطلع متنقلاً بين مظاهر الطبيعة الساحرة، حتى تبلغ أبياته ثمانية وعشرين بيتًا، نلمح فيها بعض الخيوط التى تربطه بالموضوع، يتجلى ذلك من أول بيت، إذ

---

(١) عبى شش : في عالم لشعر (در لمعارف ـ لقاهرة) ص ٣٤ .

(٢) الديوان ١ ١٤٩ .

(٣) لديو ن ١ ٩٦ . ولكِمام: جمع كِم (بكسر لكاف فيهما) وهو وعاء لطبع و لنّور.

يشير الجارم بالروض إلى «وزارة المعارف» التى نشرت العلم في ربوع البلاد، ويعضد ذلك أول بيت طرق به الموضوع:

قَدْ غَرَسْنَاهُ رَوْضَ عِلْمٍ فَأَزْرَى حُسْنُهُ بِالْحَدَائِقِ الْبَاسِقَاتِ(١)

وقد يأتى المطلع مزيجًا من بعض العناصر السابقة، كأن يمزج الشاعر بين الحديث عن الطبيعة والحديث عن الشعر، كما في مطلع قصيدته «السودان» الذي استمر قرابة ثلاثين بيتًا من أبيات القصيدة ، ويبدؤه بحديث عن الطبيعة :

يَا نَسْمَةً رَنَّحَتْ أعْطَافَ وَادِينَا قِفِي نُحَيِّيكِ، أوْ عُوجِي فَحَيِّينَا(٢)

ثم يثنّي بالحديث عن الشعر:

فَجَاءَ شِعْرِي أنّاتٍ مُنَغّمَةً وَجَاءَ شِعْرُكَ غَمْرَ الدَّمْعِ مَحْزُونَا(٣)

ونلمح في هذا المطلع نزعة تأملية فلسفية صوفية، وخصوصًا في نهايته عندما يخاطب الطير الذي هو (ذات الشاعر) ، كما تعلوه مسحة إيمانية :

تَعَزَّ طَيْرُ، فَالأَيَّامُ مُقْبِلَةٌ مَا أضْيَقَ الْعَيْشَ لَوْ عَزّ الْمُعَزُّونَا!

خُذِ الْحَيَاةَ بِإِيمَانٍ وَفَلْسَفَةٍ فَرُبَّ شَرٍّ غَدَا بِالْخَيْرِ مَقْرُونَا

فَكَمْ وَزَنّا فَمَا أجْدَتْ مُوَازَنَةٌ فِي صَفْحَةِ الْغَيْبِ مَا يُعْيِي الْمَوَازِينَا

الْكَوْنُ كَوَّنَهُ الرَّحْمَنُ مِنْ قِدَمٍ فَهَلْ تُرِيدُ لَهُ يَا طَيْرُ تَكوِينَا(٤)

---

(١) الديوان ١ ٩٨ .

(٢) السابق ١ ١٣٩ . ورنحت: مالت. أعطاف: جونب. عوجي: ميلي أو رجعي.

(٣) السابق ١ ١٤٠ .

(٤) السابق، الصفحة نفسها .

تمضى الأبيات على هـذا النحو حتى نهايـة المطلع، فيلقى بحكمتـه التى هي خلاصة تجربته:

مـاَ أجْمَل الْكَـوْنَ لَوْ صَحَّتْ بَصَائِرُنَـا ... وَكَيْفَ نُبْصِرُ حُسْــنَ الشَّــيْءِ بَاكِينَـا؟
الله قَـدْ خَلَقَ الدُّنْيـــا لِيُسْـــــعِدنَا ... وَنَحْـنُ نَمْلَؤُهَـــا حُزْنًـــا وَتَأْبينَـــا[١]

ومهما يكن من أمر، فإن مثل هذه المطالع تتسم بالجدة؛ إذ لم يستخدمها القدماء في مطـالع قصائدهم، وبهـذا اختلفت طبيعـة المطلع عنـد الجارم، ســواء الذي نسـمع فيـه صـوت الموروث الشـعري، أو الـذي غـير نمطـه وخـرج بـه مـن إطـار البنـاء التقليدي للقصيدة العربية ، ففـي جانب المطالع التى تـأثر فيها بالموروث غـير في الإطار الشكلي لهـا، بل يمكن القول: إنــه اتخذ بعضًـا منهـا قناعًا رمزيًّـا يبـث من خلالـه رؤيتـه لذاتـه والكون من حوله. أما في جـانب المطالع التى فقد فيها التأثر بالموروث، أو التى خرج فيهـا عن البناء التقليدي للقصيدة العربيـة، فأغلبها جاء معبرًا عن نجـاوى نفسه، ورؤيته للأشياء كالطبيعة والشعر.

المحور الثاني: توظيف الجارم لمطالعه:

القـارئ لديوان الجارم يجذب انتباهه توظيف الجارم للجُلّ الأعظم من مطالعه لخدمة موضوع القصيـدة، وبعبــارة أدق: توظيـف المطلـع بجعلــه تمهيـدًا لموضـوع القصيدة، وكاشفًا عن طبيعة التجربة الشعرية ، وللتدليل على ذلك نسوق نماذج كاشفة من :

١ـ المطالع المباشرة:

من المطالع المباشرة التى وظفها الجارم مطلع قصيدته «مصر» :

(١) الديوان ١ ١٤٠.

صَــوَّرَ اللهُ فِيــكِ مَعْنَــى الْخُلُــودِ   فَــابْلُغِي مَــا أَرَدْتِــــهِ ثُمَّ زِيـدِي[(١)]

حيـث يكشــف من خلالــه عن موضـوع القصيدة برمتــه الذي يـدور حول مصر وتاريخهـا وحاضرها ومسـتقبلها، يوحي بذلك تعبـير «معنى الخلود» ؛ إذ الخلود تاريخ مجيد، وحـاضر زاهر، ومسـتقبل مشــرق. ويَنُمُّ البيت ـ كمـا تنم القصيـدة كلها ـ عن حالة من النشوة والفخر.

ومن المطالع المباشرة التى وظفت توظيفًا جيدًا ، مطلع قصيدة «الأعمى» :

مَـنْ مُجِــيرِي مِـنْ حَالِكَــاتِ اللَّيَــالِي؟   نُـوَبَ الدَّهْـرِ مَــا لكُـنَّ وَمَــا لِي![(٢)]

وفيـه يتزيـا الشــاعر بزي الأعمى، ويتصف بصفاتــه، وهذا يـبرز الحالـة الشـعورية والنفسـية، بل الإنسانية التى يعانيهـا الشاعر، وهي حالة حزن عميق على ذلك الأعمى الحائر الذي يبدو مسـتعطفًا منهزمًا، مسـتعطفًا لكي يمد أحد لـه يد العون، منهزمًا أمام الزمن القاسي المتسـلط. والمطلع متوتر، يعبر عن حالة الأعمـى البائسة، تبرز هذه الحالة في اسـتخدام الجـارم لأسـلوب الاسـتفهام الذي يقرع بـه سمع القـارئ أو السامع لأول وهلة للدلالـة على حـيرة الأعمى واضطرابـه، كما تـبرز في استخدام أسـلوب التعجب الموحـى بـالضجر والألم، وفي اسـتخدام المفردات «حالكـات ـ الليــالي ـ نوب » التى توحى بالسوداوية، وكثرة المصائب، بل إن كثرة استخدام حروف المد «الياء والألف» وتكرارها توحى بالبطء والثقل، وهذا تعبير عن حياة الأعمى البطيئة الثقيلة .

وبهذا يعـبر المطلع عن موضوع القصيدة الذي يدور حـول تصوير حالة الأعمى مع استعطاف ذوى القلوب الرحيمة للشفقة به وبحاله .

ومطلع قصيدته «باريس» التى يرثى فيها تلك المدينة بعد سقوطها في الحرب العالمية

---

(١) لديون ١   ٢١ .

(٢) لسابق ١   ٥٥ .

الثانية يكشف عن تغير أحوالها وتبدلها، فهي تارة مزدهرة، وتارة محطمة :

عُـرْسٌ أقِيـمَ عَلَـى الـدَّمِ الْمَسْـــفُوكِ   أأرَدِّدُ الأَلْحَـــــانَ أمْ أبْكِيـــكِ؟(١)

فالمطلع يكشف عن حيرة الشاعر بين أن يتحدث عن باريس في عصور ازدهارها أو يبكيها لما آلت إليه من دمار بعد الحرب، ويوحى ذلك بمدى المفارقة التى تنبع من حالة باريس تلك، بالإضافة إلى استخدامه المفردات الكلامية المتباينة «العرس، الدم» و « الألحان ، البكاء» ، فالعرس أقيم على الدم المسفوك، والشاعر لا يدرى أيبكى أم يتهج؟ أيبتهج للعرس؟ أم يبكى على الدم المسفوك؟ ويوضح الشاعر تلك المفارقة، ويكشف عن تلك الحيرة في البيت الذي يلي ذلك المطلع :

بَـــــاريسُ حَــيَّرْتِ الْقَرِيـضَ، فَمَـرَّةً   يَشْـــدُو، وَحِينًـــا وَالِهًـــا يَرْثِيـكِ(٢)

٢ـ المطالع القصيرة:

جاء هذا المطلع مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بموضوع القصيدة، معبرًا عن الجو النفسي والشعوري فيها ، فقصيدته «أبو الزهراء» جاء مطلعها معبرًا عن موضوع القصيدة، مبينًا عظمة الحدث:

أطَلّتْ عَلَى سُـــحْبِ الظّلاَمِ ذُكَـاءُ   وَفُجِّرَ مِـنْ صَخْـرِ التّنُوفَـــةِ مَــاءُ

وَخُـــبِّرَتِ الأَوْثَـــانُ أنّ زَمَانَهَــا   تَوَلّـــى ، وَرَاحَ الْجَهْـلُ وَالْجُهَـلاءُ

فَمَا سَـجَدَتْ إلاّ لِذِي الْعَرشِ جَبْهَـةٌ   وَلَـمْ يَرْتَفِـعْ إلاّ إلَيْـــهِ دُعَـــاءُ(٣)

ففي هذا المطلع بيان لما كانت عليه الحالة قبل مجيء النبي عليه السلام وبعده، يبرز

---

(١) لديو ن ٢ ٥٣٥ .

(٢) لسابق. لصفحة نفسها .

(٣) لسابق ١ ١٧ . وذكاء: لشمس. صخر لتنوفة: لحجارة بالمفازة. و لمقصود صحراء الحجاز.

ذلك من خلال تلك الصورة التى رسمها الشاعر في الأبيات الثلاثة السابقة مستعينًا بعناصر الطبيعة، وبالموروث الإسلامي، مع استخدام تكنيكات اللغة المختلفة .

فمن عناصر الطبيعة التى استعان بها (السحب ، ذكاء، صخر التنوفة، ماء) ، وهذه العناصر متقابلة، فالسحب في مقابلة ذكاء، والصخر في مقابلة الماء، وهذا يبين أن هناك حالتين، حالة سلب وحالة إيجاب، فحالة السلب تتمثل في السحب الكثيفة المظلمة، حيث إن كلمة « سحب» جمع سحاب، وسحاب جمع سحابة ، أي أن: سحب جمع جمعٍ[1]، كما أن هذه السحب ليست سحبًا عادية، بل هي «سحب الظلام» ، وهذا يوحي بشدة الظلمة، وتتمثل ـ أيضًا ـ في الصخر الصلد الموجود في الصحراء المترامية الأطراف، أما حالة الإيجاب فتتمثل في «ذكاء» ، وهي الشمس المتوهجة ، و «ذكاء» معرفة لا تدخلها الألف واللام، من ذكت النار تذكو[3] ، فاستخدام «ذكاء» يوحى بالنور والحرارة معًا، وتتمثل ـ أيضًا ـ في الماء رمز الخصب والنماء والخير.

فـ «سحب الظلام» في حالة السلب تقابل «ذكاء» في حالة الإيجاب، و «صخر التنوفة» في حالة السلب يقابل «ماء» في حالة الإيجاب، ومن ثم يتضح لنا أن جانب الإيجاب أقوى من جانب السلب، وهو بحالة السلب يشير إلى حالة العرب قبل مجيء النبي ﷺ ، تلك الحالة التى كانت تعج بالظلام الدامس، ظلام الجهل والكفر والظلم.. الخ، وبحالة الإيجاب يشير إلى مولد النبي عليه السلام، وما كان له من أثر كبير في محو هذا الظلام، وإزالة ذلك الجهل .

لقد استطاع الجارم أن يصور تلك الحالة المعنوية بهذه الصورة الحسية التى انتزع

---

(١) نظر بن منظور: لسان لعرب (در صادر . بيروت ـ لبنان) ١ ٤٦١. و لمعجم لوسيط. ص ٤٣٤. مادة (سحب) .

(٢) لفيروز آبادي: لقاموس لمحيط. مادة «ذكو» ٤ ٣٢٤ .

عناصرها من الطبيعة، وهو بذلك يعبر عن موضوع القصيدة ويلخص التجربة ويبرزها.

ولكـي يجلي الجـارم تلك الصورة يسـتعين بالموروث الإسـلامي، حيث إن الأوثان خـبرت أن عهدهـا انتهـى، وأن الجهل مـا عاد لـه مكـان، وأن الجهلاء انتهى دورهم، فأصبح السجود لذى العرش ، وصار الدعاء متوجهًا إليه .

أمـا التكنيكات اللغوية فتمثلت في اسـتخدام الفعل « أطلت» وهو يوحي بالسرعة، والإطلال كـان مـن الشـمس المتوهجـة التـى تنبعث منهـا الحـرارة القـادرة على إذابـة «سـحب الظلام» المتراكمـة، ولا يخفى مـا في اسـتعمال «ما» النافيـة، التى تنفى الفعل الماضى «سـجدت» من الإيحـاء بقوة المؤثر الذي أزال ذلك الركـام المتراكم من الظلام والجهل والشرك حتى توجهت العبادة والسجود للخالق سبحانه ، وهو نفس ما يوحى به الفعل المضارع «يرتفع» المجزوم بـ «لم» التى قلبت زمنه إلى الماضى .

تلك الصورة التى أقامها الجـارم على التقابل تكشـف عن مدى قوة المؤثر في مقابل المؤثر فيه، والمؤثر هـو النبي عليه السـلام، والمؤثر فيه هـم العـرب في حالتهم السيئة التى كانوا عليهـا، وهذا يوحى بعظم مـا قـام به ذلـك النبي والجهد الذي بذلـه، ويـبرز دقة الجارم ومهارته في التعبير عن هذه الصورة المتقابلة .

٣ـ المطالع الطويلة :

تتسـع ظـاهرة ارتباط المطلـع بالموضوع لتشـمل المطلع الطويل؛ حيـث يجد القارئ خيوطًا في النسـيج الشـعري تربطهما وتقيم بينهمـا علاقة، فالقـارئ ـ مثلاً ـ لقصيدته «صبح باسـم» التـى نشـرت بمناسـبة احتفـال مصر بعيـد جلوس فـاروق يجد أن هناك رابطًا عضويًّا يربـط مطلعها بموضوعهـا، فالمطلع حديث عن الليلـة التى سـبقت صباح يوم تولية الفاروق؛ ولذلك يقول في نهاية هذا المطلع:

هِـيَ لَيْلَـــــةُ الْفَـــارُوقِ تَتْلُـو مَجْـدَهُ   وَالدَّهْـرُ وَالأَيَــــامُ مِــنْ أَلْوَاحِهَــــا
قَـدْ أَسْـــفَرَتْ عَـنْ صُبْـحِ يَـوْمٍ بَاسِـــمٍ   بَـرَّاقِ سَـــــافِرَةِ الْمُنَـى لَمَّاحِهَـــا[١]

وبالإضافة إلى هذا الرابط، يوجد رابط نفسي وشعوري وهو جو البشر والسرور والفرح الذي يسيطر على القصيدة من مطلعها إلى نهايتها .

وتجدر الإشارة إلى أن هناك بعض القصائد يُفْتَقَدُ فيها الرابط بين المطلع والموضوع، ومن هذه القصائد «لبنان» التي سبق ذكر جزء من مطلعها البالغ خمسة عشر بيتًا، والذي يقول الجارم في نهايته مخاطبًا القطار، ومستخدمًا تكنيك الرحلة :

سِـــــرْيَا قِطَــارُ فَفِـي فُـؤادِي مِرْجَـلٌ   يُزْجِيــكَ بَيْــنَ مَتَــــالِعٍ وَبِطَـــــاحِ
لـوْ كُنْتَ شِـــعْرِي كُنْتَ أَسْـــبَقَ طَـائِرٍ   يكْفِيـــــهِ لِلْقُطْبَيْــنِ خَفْـقُ جَنَـــاحِ[٢]

وذلك قبل أن يطرق الموضوع:

قَـالُوا : هُنَـا لُبْنَـانُ، قُلْتُ: وَهَـلْ سِـوَى   لُبْنَـــــانَ مَلْعَــبُ صَبْوَتِـــي وَمَرَاحِـي
يَبْــدُو أَشَــــمَّ عَلَى البِطَــاحِ كَأَنَّـــهُ   عَلَـمٌ بِكَـفِّ الْفَـــارِسِ الجِحْجَـــاحِ[٣]

فلا نحس بترابط بين المطلع وموضوع القصيدة ، ولعل مرجع ذلك أن المطلع جاء في بنية قريبة جدًّا من بنية المطلع في القصيدة العربية الموروثة، فقد استهله الجارم بالغزل، ثم انتقل إلى الحديث عن شبابه الذي غادره، فيما يشبه إلى حد كبير الوقوف على الأطلال، ثم وصف رحلته، فالمطلع تتضح فيه مكونات المقدمة في القصيدة العربية القديمة .

---

(١) الديوان ١ ٢٣٢ ، ٢٣٣ . وسفرت: كشفت. لماحها: مبصرها.

(٢) لسابق ٢ ٤٨٢ . ويزجيك: يسوقك ويدفعك. متالع: لرو بي. بطاح: جمع بطحاء وهو لمسيل لمنبسط.

(٣) لسابق. لصفحة نفسها . وصبوتي: صباي. لجحجاح: لمسارع إلى لكلام.

ومهما يكن من أمر، فالذي يقرأ قصائد الجارم في تؤدة وروية يجد أن مطالعه ـ في مجملها ـ بينها وبين الموضوعات ارتباط عضوى وشعوري، فيعتبر عنصر المطلع ـ عنده ـ بمثابة تمهيد أو مدخل فني لموضوع القصيدة ، كما أنه إشارة لنفسية الشاعر إزاء هذا الموضوع، فالشاعر ـ كما يقول الدكتور عبد الحليم حفنى ـ « حين يبدأ في الإنشاء قد يختار تقليدًا معينًا ... ؛ ليجعله تمهيدًا للدخول في الموضوع، ولكن هذا التمهيد لا يعقل أن ينفصل عن مشاعره كل الانفصال، وإنما نجد مشاعره عادة منبثة خلال هذا التمهيد قصد أو لم يقصد؛ لأنها عادة هي التى نحسها خلال المطلع، وليس المعاني التفصيلية، فالمشاعر المجملة كالرضا أو السخط أو الخوف أو الحزن هي التى نجدها عادة واضحة في المطلع، وكأنها عنوان للقصيدة ، وهي عادة أصدق من معاني القصيدة ، لأنها تعبر عن المشاعر الواقعية الموجودة في نفس الشاعر»[1] .

---

(١) مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م) ص ٧٢ ـ ٧٣ .

الموضوعات وطبيعة التجربة

ينظر النقد الحديث إلى العمل الأدبي على أنه بناء متكامل، تترابط أجزاؤه، وتتلاحم عناصره ـ في داخل سياج شعوري واحد، فالقصيدة في إطارها الخارجي ليست إلا شكلاً تعبيريًّا عن مجموعة من الانفعالات والهزات الوجدانية التى يعانيها الشاعر تجاه موقف أو فكرة .

فالتجربة ـ إذن ـ هي الفكرة أو الموقف الذي يمر به الأديب، فيؤثر فيه، ويدفعه إلى تصويره في قالب فني، تمليه عليه طبيعة الرؤية الفنية، فهي الصورة النفسية التى يصورها الشاعر أو الكاتب تصويرًا ينم عن عمق شعوره تجاه موقف ما ، وبعبارة أخرى: هي الحالة التى تلابس الشاعر وتوجه باصرته أو ذهنه إلى موضوع من الموضوعات أو واقعة من واقعات الدنيا، أو مرأى من المرائي في الوجود، وتؤثر فيه تأثيرًا قويًّا يدفعه إلى الإعراب عما يرى ويتأمل(١) .

والمحور الأساسي في الحكم على التجربة هو الصدق الفني؛ إذ ليس من الضروري أن يكون الشاعر قد عانى التجربة، بل يكفى أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكره عناصرها، وآمن وانفعل بها، فلا ينافى الصدق ـ مثلاً ـ أن يخلق الشاعر بلادًا خيالية أو عصرًا خياليًّا يحل فيه أحلامه(٢) .

وليس بالضرورة أن يكون موضوع التجربة عظيمًا، ذا دلالة اجتماعية، أو ذا مضمون فكري فلسفي، بل يمكن أن يكون شيئًا عاديًّا أو تافهًا أو قبيحًا؛ لأن ميدان العمل الأدبي هو الذات وما تشعر به من أمور خاصة بها أولاً، مهما تكن صلتها

---

(١) نظر: د محمد سعد فشون: مدرسة ٲبولو لشعرية في ضوء لنقد لحديث (در لمعارف. لقاهرة) ص ١٩٩.

(٢) نظر: د محمد غنيمي هلال: لنقد لأدبي لحديث ص ٣٦٤، ٣٦٥ .

بالمجتمع أو الحياة[١] .

وليس معنى ذلك أن من يتناول المشاكل والقضايا الإنسانية الخطيرة يستوى مع ممن يتناول الأشياء السطحية التافهة ، ولكن لا يمكن أن نخرج من نطاق الشعر التجارب ذات الموضوعات الهينة قليلة القيمة متى استطاع الشاعر أن يضفى شعوره وخياله على تلك الموضوعات.

ومثل هذه التجارب التي موضوعها هين تافه تحتاج إلى قدرة فنية خيالية، وقوة إحساس لنقل مثل هذه التجارب إلى حيز الإبداع على عكس التجارب التي موضوعاتها ذات قيمة ؛ لأنها بإيحاءاتها القوية تساعد الشاعر على الإبداع.

يمكن القول ـ إذن ـ : إنه لا توجد موضوعات شعرية بطبيعتها ، وأخرى خارجة عن نطاق الشعر ، فهذا يتوقف على الشاعر ونظرته إلى الموضوع، وإيمانه به ، وانفعاله به .

ويؤكد بعض النقاد على وجود الصلة بين التجربة ووحدة القصيدة الفنية، بل يجعلون الوحدة تابعة للتجربة، ويستلزم هذا من الشاعر أن يقف على أجزاء تجربته بفكره، ويرتبها ترتيبًا، قبل أن يفكر في الكتابة[٢]، «فالتجربة الشعرية التامة صعود إلى قمة بعيدة، صعود له أول يبتدئ منه، وآخر ينتهي عنده، وهو صعود على طريق ممدود، كل جزء يسلم إلى جزء آخر، وكل جزء يحتاج إلى قدر من السكون والراحة، حتى يستطيع الشاعر أن يتم رحلته ... فالمنظومة الشعرية لا تعد تجربة حقًّا إلا إذا كانت على هذه الشاكلة، بمعنى أن يكون لها موضوع محدد تأخذ منه اسمها، ولابد أن تكون واضحة المعالم متميزة الأجزاء في نفس الشاعر ، وكل جزء يقود إلى أخيه، ولا يمكن أن يقوم جزء تال بدون سابقه ؛ لأنه هو الذي يفضي إليه، وليس بين جزء وجزء

---

(١) نظر: د محمد غنيمي هلال: لنقد لأدبي لحديث ص ٣٦٦ ـ ٣٦٧ .

(٢) لسابق ص ٣٦٣ .

ثغرات ولا وهـاد ولا عوائق بأي شـكل من الأشـكال، بل الأجزاء تتعـاقب متسلسلة، وكل جزء يغاير صاحبه، ولكن لا المغايرة التى تفصله منه وتجعله نابيًا عنه»[١] .

والجـارم في كثير من أشـعاره أصغى إلى نبـض الحياة من حولـه، وسـجل خلجاتها، وعبر عـن أحاسيسـه ومشـاعره إزاء المواقف التـى واجهها، والمشـاعر التـى أحس بها، والتجـارب التى عاناها، ويتضح ذلك جليًّا في أشـعاره التى يعبر فيها عن نجاوى نفسه، وخلجات صدره، وتفاعله مع الحيـاة وقضاياها[٢]، ومثل هذه الأشعار يمكن أن تدخل تحت إطار الشعر الذاتي بمفهومه الواسع، إذ «ليس المراد بالذاتية أن يقتصر الشاعر على التعبير عـن ذاته وعواطفــه وتجاربـه الخاصـة وحدها ـ وإن كـان ذلك مـن أهم مظاهر الذاتية ـ بـل أن يكون للشـاعر كيان مسـتقل، ونظرة متميزة للحيـاة والناس، ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس الإنسانية»[٣] .

وعلى هذا يمكن تقسيم التجارب الذاتية إلى تجارب ذاتية خاصة بالشاعر نابعة من داخله ومعبرة عنـه ، وتجارب ذاتية عامـة تثيرها عوامل خارجية تتـأثر بها نفس الشاعر فيعبر عنها.

---

(١) شوقي ضيف: في لنقد لأدبي (در لمعارف ـ لقاهرة. لطبعة لسابعة) ص ١٣٨ ـ ١٣٩ .

(٢) هـاجم لدكتور محمد مندور لجـارم و تهمه بـأن ًغلب ًشـعاره لا نعثر فيهـا بحافز تلقـائي ًو تجربة شـخصية. فقال: «تبحث في .. ديو نه .. عن وجد نه لخاص فلا تجده ـ بل إن شعر شبابه نفسه يكاد يخلو من هذ لوجد ن؛ وذلك مع ًن لشـعر ء يغزر إحساسـهم عـادة في مرحلة لشـباب. ويتخذون لشـعر وسـيلة لتغنى بآلامهـم و ٓمالهم وموضـع طموحهم و لشــكوى من لحيـاة و لأحيـاء و لثورة و لتمـرد عى لأوضـاع ـ وكـأن لجـارم لم يمر بهذه لمرحلة؛ وذلك لأن نفسه كانت مغلولة بالتقاليد ـ وكـان يتخذ لشعر ـ فيما يبدو ـ وسيلة لتحقيق نوع خاص من لطموح» ـ لشعر لمصـري بعد شوقي ـ لحلقة لأولى (نهضة مصر لطباعـة و لنشر و لتوزيع. لفجالة ـ لقاهرة) ص ٣٣ وما بعدها .

وهذ لهجوم مُبَالَغ فيـه؛ لأن ما ساقه لدكتور مندور من نماذج لا يمثل شـعر لجارم كله ًو تعبر عنه ـ فقد ًبدع في كثير من ًشعاره ـ وبلغ بها ذروة لفن. يدل على هذ كثير من لنماذج لتى سقناها في هذه لرسالة .

(٣) د عبد لقادر لقط: لاتجاه لوجداني في لشعر لعربي لمعاصر (مكتبة لشباب. لقاهرة ـ ١٩٩٢) ص ٢٦.

فأما الأشعار التى عبر فيها الجارم عن ذاته الخاصة، فهي قصائده الغزلية، وأشعاره في الشباب والمشيب، وحول الزمن ورؤيته له، وخلجات نفسه التى بثها الكون من حوله، وهذا اللون من الأشعار قد تقوم عليه القصيدة بأكملها،وقد يأتى في جزء منها.

فمن نماذج القصيدة الكاملة قصيدته «الحب» التى يصور فيها حالة الوجد التى أضرمت في جوانحه نارًا، وملأت قلبه آلامًا وأحزانًا ، حتى صيرت قلبه كسيرًا أسيرًا:

عَاجَ الْخَيَالُ فَلَمْ يَبُلَّ أُوَامَا ... وَمَضَى وَخَلَّفَ فِي الضُّلُوعِ ضِرَامَا

مَا لِي وَلِلْكَحْلاَءِ! هِجْتُ عُيُونَهَا ... فَمَلأْنَ قَلْبِي أَنْصُلاً وَسِهَامَا

يَا قَلْبُ وَيْحِكَ! مَا سَمِعْتَ لِنَاصِحٍ ... لَمَّا ارْتَمَيْتَ، وَلاَ اتَّقَيْتَ مَلاَمَا

لَعِبَتْ بِكَ الْحَسْنَاءُ، تَدْنُو سَاعَةً ... فَتَثِيرُ مَا بِكَ، ثُمَّ تَهْجُرُ عَامَا(١)

يبرز في الأبيات تأثر الشاعر بالموروث الشعري القديم من حيث: المفردات التى نشتم فيها رائحة الشعر العربي القديم، وخيال المحبوبة الذي طالما طاف بالشاعر القديم فهاج أشواقه، وأورثه نارها. ولكن ـ بالرغم من ذلك ـ استطاع الجارم أن يصور حالة ألم وترقب دائمين، ويعلل لحالة الضعف هذه بما للغرام من سلطان على القلوب وقهر للنفوس.

يَا شَدَّ مَا فَعَلَ الْغَرَامُ بِمُهْجَةٍ ... ذَابَتْ أَسىً وَصَبَابَةً وَهُيَامَا

كَانَتْ صَئُولاً لاَ تُنِيلُ خِطَامَهَا ... فَغَدَتْ أذلَّ السَّائِمَاتِ خِطَامَا

سَكَنَتْ إلى حُلْوِ الْغَرَامِ وَمُرِّهِ ... وَرَعَتْ عُهُودًا لِلْهَوَى وَذِمَامَا

وَطَوَتْ أحَادِيثَ الْجَوَى فَطَوتْ بِهَا ... دَاءً يَدُكُّ الرَّاسِيَاتِ عُقَامَا

نَالَ الضَّنَى مِنْهَا الَّذِي قَدْ نَالَهُ ... فَعَلاَمَ رَوَّعَهَا الصُّدُودُ عَلاَمَا(٢)

---

(١) لديون ٢ ٣٠٤ . ولأوم: حر لعطش. ولمرد هنا حررة لشوق.

(٢) لسابق ٢ ٣٠٥ ـ ٣٠٦ . وصئولاً: وثابًا نافرً. ذمامًا: حرمة وعهدً. لجوى: لحزن و لحرقة وشدة لوجد.

وليس الغزل وحده الذي يعبر به الجارم عن تجاربه الخاصة، بل هناك مجموعة من المقطوعات في موضوعات غير غزلية لا نسمع فيها إلا صوت ذاته، من ذلك «قبعة بعد عمامة» (١/ ١٢٥) و«رضا اليأس» (٢/ ٤٩٨) ، فمثلاً مقطوعة «قبعة بعد عمامة» التي قالها عندما كان مبعوثًا في إنجلترا:

لَبِسْتُ الآنَ قُبَّعَةً بَعِيدًا عَنِ الأَوْطَانِ، مُعْتَادَ الشُّجُونِ
فَإِنْ هِيَ غَيَّرَتْ شَكْلِي فَإِنِّي «مَتَى أضَعِ الْعِمَامَةَ تَعْرِفُونِي»

تكشف عن خصوصية شاعر درعمي، قرأ التراث، فجاء الاقتباس في موضعه، فهو حينما لبس القبعة لبسها وهو بعيد عن الأوطان، والغريب ـ دائمًا ـ ما تعتريه الشجون، وإن كانت القبعة غيرت من شكل الشاعر فهي لم تمسّ روحه ، وهو سيعود عربيًّا قحًّا يعرفونه برسمه وجوهره متى يضع العمامة مرة أخرى . وموسيقى «البحر الوافر» كشفت عن عميق شعور الشاعر بالغربة وشوقه إلى أوطانه، والنون المكسورة توحي بالحزن العميق الذي أشار إليه في عجز البيت الأول. وبذلك يكشف البيتان عن نفس تؤرقها الغربة تتمنى العودة إلى جذورها ، حتى تستطيع مواجهة الحياة بأصالة وعراقة.

وأما توارد هذا اللون من الأشعار الذاتية الخاصة بالشاعر في جزء من القصيدة فقط فأكثره يتجه إلى الفخر بنفسه وشعره والحنين إلى الماضي الجميل المتمثل في الشباب الذي انقضى سريعًا .

فالجارم كثيرًا ما اعتز بنفسه وشعره، فها هو يفخر بنفسه حينما يخاطب بلدته «رشيد» قائلاً :

أَنَا مِنْ تُرْبِكِ النَّقِيِّ وَشِعْرِي نَفَحَاتٌ مِنْ وَحْيِ قُدْسِكِ تُهْدَى
كُنْتُ أشْدُو بِهِ مَعَ النَّاسِ طِفْلاً فَتَسَامِى فَصِرْتُ فِي النَّاسِ فَرْدَا[1]

(١) لديون ١ ٥١ .

ويفخر بشعره وشاعريته في تلك اللوحة الفنية الجميلة المنسوجة من عناصر الطبيعة:

خَيَالٌ إذَا أرْسَلْتُهُ إثرَ نَافِرٍ ... أتَتْ بِأَعَزِّ الآبدَاتِ حَبَائِلُهْ

وَلَفْظٌ كَوَجْهِ الرَّوْضِ فِي مَيْعةِ الضُّحَى ... وَقَدْ صَدَحتْ فَوْقَ الْغُصُونِ عَنَادِلُهْ

إذَا قُلْتُهُ ألْقَى عُطَارِدُ سَمْعَهُ ... وَسَاءَلَ شَمْسَ الأُفْقِ مَنْ هُوَ قَائِلُهْ

وَإنْ سَارَتِ الرِّيحُ الهُبُوبُ بِجَرْسِهِ ... فَآخِرُ أكْنَافِ الْوُجُودِ مَرَاحِلُهْ[(١)]

فتبرز عناصر الطبيعة في الأبيات (النافر ، الآبدات، الضحى ، الغصون، العنادل، عطارد، شمس الأفق، الريح) وقد صاغها الجارم معتمدًا على الوسائل الإيحائية التشخيص، والتجسيد) ، فبدت الصورة تَعِجُّ بالحركة وتمتلئ حيوية؛ لتعبر في النهاية عن شاعرية متفوقة، وشعر متميز.

أما الحديث عن الشباب والصبا فقد اتضح في: وصف أيام الشباب الجميلة وفي الحنين إليها، وفي تمنى عودتها، وفي ثورته على الشيب، فها هو يصف أيام الشباب، فيقول:

أيَّامَ لِي فِي كُلِّ سَرْحٍ نَغْمَةٌ ... وَبكُلِّ رُكْنٍ وَقْفَةٌ وَلِمَامُ

أيَّامَ لا أمْسِى يَجُرُّ وَرَاءَهُ ... أسَفًا، وَلاَ يَوْمِي عَلَىَّ جَهَامُ

ألْهُو كَمَا تَلْهُو الطُّيُورُ ، حَدِيثُهَا ... شَدْوٌ ، وَرَفُّ جَنَاحِهَا أنْغَامُ

مُتَنَقِّلاتٍ بَيْنَ أزْهَارِ الرُّبَا ... الجَوُّ مَتْنٌ ، وَالنَّسِيمُ زِمَامُ

وَمَطَالِبِي لَمْ تَعْدُ مَدَّةَ سَاعِدِي ... بُعْدًا، فَمَا اسْتَعْصَى عَلَيَّ مَرَامُ

لَهْوُ الطُّفُولَةِ خَيْرُ أيَّامِ الْفَتَى ... إنَّ الْحَيَاةَ وَكَدْحَهَا أوْهَامُ[(٢)]

---

(١) الديوان ١ ١٨٢ . ولنافر والآبد: لشارد. لحبائل: شباك لصيد. ميعة لضحى: أوله. عنادل: جمع عندليب. طائر صغير غرد. عطارد: كوكب لفن و لشعر.

(٢) السابق ٢ ٣٠٨. وسرح: فناء الدر. لمام: اجتماع. جهام: لا خير فيه ولا سرور. زمام: مقود. مر م: مطب.

وتكشف الأبيات عن طبيعة حياة الشاعر في أيام شبابه، فهي حياة ملؤها الفرح والسرور، خالية من الهموم والأحزان، آمالها محدودة، فهي الحياة وبدونها تكون الحياة أوهامًا، وقد انعكست رؤيته تلك على مظاهر الطبيعة من حوله فرآها جميلة؛ ولذلك يحن إلى تلك الأيام:

وَدَّعْتُ أَيَّامَ الشَّبَابِ حَوَافِلاً ... مِنْ بَعْدِ مَا عَصَفَ الْمَشِيبُ بُعودِي

فَإِذَا خَطَرْنَ، فَهُنَّ رُؤْيَا نَائمٍ ... وَإِذَا هَمَسْنَ، فَهُنَّ رَجْعُ نَشِيدِ

أرْنو إِلَى عَهْدٍ لَهُنَّ كَأَنّما ... أرْنو لِنَجْمٍ فِي السَّمَاءِ بَعيدِ

وَأرَى الحَيَاةَ بلا شَبَابٍ مِثْلَمَا ... لَمَعَ السَّرَابُ بمُقْفِرَاتِ الْبِيدِ[1]

ويبدو الشاعر كسيرًا حسيرًا، إذ ودع أيام الشباب، ويبدو عاجزًا أمام وطأة الشيب القاسي ؛ ولذلك فهو يتطلع إلى هذه الأيام الخوالي، التي لا تعدو أن تكون رؤيا نائم أو صدى مترددًا، يستحيل عودتها؛ ولذلك تنتاب الشاعر حالة من الألم واليأس، تجعله يقف متوسلاً إلى «الشعر» راجيًا إياه أن يعيد ذكريات الماضي الجميل :

أهَبْتُ بالشِّعْرِ أنْ يَعُودَا ... إلَى الصِّبَا نَاعِمًا رَغِيدَا

يّذْكُرُ مَا مَرَّ مِنْ عُهُودٍ ... لله مَا أنْضَرَ الْعُهُودا[2]

غير أن هذا الصوت الذاتي بدا مخنوقًا ؛ إذ لم يُتَحْ له ممارسة حريته كاملة؛ ليصير شعرًا ذاتيًّا بالمعنى الذي نفهمه عن الشعر الذاتي أو يفهمه الرومانسيون عنه، وذلك راجع لخضوع الجارم في كثير من قصائده لتقاليد الشعر القديم التى تتضح في خوضه فيما خاض فيه الشعراء القدماء من أغراض كالمدح، واتكائه الواضح على التراث

---

(١) لديو ن ٢ ٤٤٤ . ومقفر ت البيد: الصحاري المجدبة.

(٢) لسابق ٢ ٣٦٠ . وأهبت: دعوت ر جيًا.

الشـعري في مفرداتـه وأسـاليبه، واجتهـاده في تقريب أسـلوبه من أسـلوب الشـعراء القدماء.

بقي الشـعر الذاتـي العام الذي عـبر فيـه الجارم عن قضايـا المجتمع وأحداثـه ومظاهر الكون من حولـه كاشـفًا عن رؤيتـه الخاصـة إزاء هذه القضايـا والأحداث والمظاهر؛ حيث تفاعل مع كثير من القضايا والأحداث التى كان يعج بها المجتمع المحلي والعالمي، فتـألم لألم الناس وفرح لفرحهم . فمثـلاً قصيدته «الحرب» التى يعـبر فيها عن ويلات الحرب العالمية الأولى ، تفاعل فيها مع الحدث، فاشتدت آلامه لِمَا أصاب الإنسانية من خلالك ودمار ، ويكشف عن هذا المدخلُ الذاتي الذي استهل به القصيدة :

مَـنْ سَـلَبَ الأَعْيُـنَ أنْ تَهْجَعَـا وَبَـزَّ ذَاتَ الطَّـوْقِ أنْ تَسْـجَعَا؟
وَمَـنْ رَمَـى بالشَّـوْكِ فِـي مَضْجَعِـي فَبـتُّ مَكْلُـومَ الْحَشَـا مُوجَعَـا؟
رَوَّعَنِـي وَاللّيْـلُ فِـي زيِّـهِ مِـنْ مُرْجِفَـاتِ الخَطْـبِ مَـا رَوَّعـا![1]

فالاسـتهلال متوتر يكشف عن مدى المأسـاة الإنسانية من ناحية، وعن آلام الشاعر واضطرابه من ناحيـة أخرى، بـدا ذلك جليًّا من خـلال اسـتخدام أسـلوب الاستفهام، والمفـردات «سلب، بز، الشـوك، مكلوم، موجعـا، روعني، مرجفات، الخطب» وكلها تنتمى إلى حقول دلاليـة تشـي بالقسوة والآلام والخوف والمصـائب، وهذا يكشـف عن خطر الحرب الداهم الذي كان على البشرية أن تتجنبه.

بعد هـذا المدخل القلق المتوتر الدامي، يكشف الشاعر عن بعض الدمار الذي خلفته الحرب والموت الذي نشرته :

(١) لديون ١ ٢٤٦ . وبز: لبز هو لنزع وأخذ لشيء بجفاء وقهر.

طَـــاحَتْ بِـــأَهْلِ الْغَــرْبِ نَــــارُ الْوَغَــى   وَهَبَّـــتِ الرِّيـــحُ بِهِـــمْ زَعْزَعَــــــــا
طَـــافَ عَلَيْهِـمْ بِــــالرَّدَى طَـــائِفٌ   فَـــاخْتَرَمَ الأَنْفُــسَ لَمَّـــا سَــــــعَى
وَصَـــــــاحَ فِيهِـمْ لِلتَّــوَى صَـــــائِحٌ   فَصَمَّـتِ الأَسْـــــماعُ مُـذْ أسْـــــمَعا
فِـي الْــبَرِّ، فِـي الْبَحْـرِ، وَمِـنْ فَوْقِهِـمْ   لَـمْ يَـــتْرُكِ الْمَـوْتُ لَهُـمْ موْضِعـــا[1]

والمطلع ـ هنا ـ يمس الموضوع ويرتبط به ارتباطًا وثيقًا ، فهو يكشف في إجمال عما تسببه الحرب من الآلام وتخلفه من الدمار، وذلك قبل أن يلج الشاعر موضوعه مفصلاً آثار الحرب الضارة والاقتباس القرآني الذي ينطوي عليه البيت الثاني[2]، يلقي بظلاله على النص فيستثير القصة القرآنية الواردة في سورة القلم، ويستوحي جوها، وما حاق بحديقة هؤلاء الذين قرروا منع زكاتها، من الهلاك التام، وهذا من شأنه أن يكشف عن اتساع دائرة الهلاك والدمار بسبب هذه الحرب الغاشمة .

وتفاعل الجارم مع قضايا المجتمع وأحداث الحياة ومظاهر الكون واسع الانتشار في أشعاره، وسنتعرف هذا عند دراسة الموضوعات بعد قليل .

غير أن أشعار الجارم في المناسبات لا تعبر ـ أحيانًا ـ عن تجارب صادقة نابعة من نفسه، فالطابع الذي يسود بعض هذه الأشعار هو جعل الشعر أداة عمادها خلق مشاعر لمجاراة شعور الآخرين . ومن شعر المناسبات الذي اتسم بهذه السمات ما جاء في قصيدته «تحية الشعر للأميرة» (١/ ٢٦٥) التى كتبها عندما أرادت «مدرسة الأميرة فوزية الثانوية» سنة ١٩٣٣ م ـ أن تصدر أول جزء من أجزاء مجلتها، فصدرته بهذه القصيدة التي يمدح فيها الأميرة، حيث تكتسي بمسحة النثرية، وتكثر فيها المبالغات ، ويضعف الخيال، وتقل الصور، وإن وجدت صور فصور مستهلكة، فلا يفرقها عن النثر إلا النظم والإطار الموسيقى الموحد المتمثل في الوزن والقافية. ويستهل الجارم هذه القصيدة فيقول:

(١) لديون ١ ٢٤٦ .

(٢) حيث قتبس لشـــاعر قوله تعالى: ﴿فَطَافَ عَلَيْهَا طَائِفٌ مِنْ رَبِّكَ وَهُمْ نَائِمُونَ(١٩)فَأَصْبَحَتْ كَالصَّرِيمِ﴾ (لقسم: ١٩،٢٠)

حَـــيِّ الخِـــلالِ الطَّـــــــاهِراتِ   واصْـدَحْ بخَـــيْرِ الآنِســــــــــاتِ
حَــــيَّ الأمِــــــــيرةَ في جَـــلالِ الْملْـــكِ، بــــــــاهِرةَ الصِّفَـــــــاتِ
(فَوزيــــــــــةً) بنْـــتَ المُلُـــوكِ الصِّيـــدِ والغُـــرِّ السَّــــــــــراةِ
الواهِبـــــينَ لِمِصْـــرَ فِيمــــــــــا أجْزَلُـــوا نُـــورَ الْحَيَـــــــاةِ
والنَّاشِـــــــــــــرينَ لِواءَهــــــا   يَخْتـــــــالُ بَيْــنَ الْخَافِقَـــــاتِ

بل إنـه لا ينسـى أن يقحـم الفاروق في القصيـدة، فالفاروق زيـن الناشـئين كما أن «فوزيـة» زين الناشـئات، ثم يـأتي بشـبيه لها «الشـمس» التى هـي إحدى النيرات، و«فوزية» أسمى النيرات:

(فَـــــارُوق) زيــنُ النَّاشِــــــــــئِينَ وأنــــتِ زَيْـنُ النَّاشِــــــــــــئاتِ
والشَّــــــــــمْسُ إحْـدَى النَّــيِّراتِ وأنـــتِ أسْــــــــــــمَى النــيِّراتِ

والطالبات يبعثن لها «أي للأميرة فوزية» آيات الولاء، ويطفن بالبيت الكريم، ذلك البيت الذي بناه محمد على سامقًا عزيزًا مؤسسًا على المجد والثبات والخلق القويم:

الطَّالبــــــــاتُ ـ كمــــــــا تَرَيْــنَ وأنـــتِ ذُخْــرُ الطَّالِبـــــــــاتِ
يَبْعَثْــنَ آيـــــــاتِ الـــولاءِ إِلَـــى الأمــــــــيرةِ مُخْلِصـــــــاتِ
وَيَطُفْـــنَ بــــــــــالبَيْتِ الكريــــمِ مُكَـــــبِّراتٍ داعيــــــــــاتِ
بَيْـــتٌ بَنَـــــــاهُ مُحَمَّـــدٌ   فَــوْقَ الُّنجُــومِ السَّـــــــــــابِحَاتِ
لَبنَاتُـــــــــــهُ المجْـــدُ العَريـــقُ وَصَخْـــرُهُ خُلُـــقُ الثَّبـــــــــاتِ

هـذا البيت فيه «فؤاد» بـاعث الآمال، يفيض بالندى، حتى إنـه لكرمه الدهر يروى فضلـه، والدهر خير راو. وهذا البيت فيـه الملك يتـألق صباح مسـاء، ثـم يختم قصيدته بالدعاء للمليك ولأسرته رمز العلا والمكرمات:

فِيـــــــــه فُــؤادٌ بَـــــــاعِثُ الآمـــــــال فَيَّـــــــاضُ الصِّـــلاتِ

الدَّهْـــرُ يَـــروْى فَضْلَــــــــهُ وَالدَّهْـــرُ رَاوِيَـــــــــةُ الـــرُّوَاة
والْمُلْـــكُ مُؤْتَلِـــقُ السَّـــــــــنا فِيـــــهِ الْعَشـــــيَّةُ كـــالغَدَاة
عَـــاشَ المَلِيــكُ وَعِشْــــــــتُمُ رَمْـــزَ العُـــلا والمَكْرُمَـــــــاتِ

ولا يقف الأمر عند شعر المناسبات، بل إنه ينسحب إلى بعض القصائد الأخرى في شعر الجارم، ومن ذلك قصيدته «دعابة» (٢/ ٥٢٩) التي يصف فيها مجلسًا ضمه مع أصدقائه:

ضَمَّنِـــي مَجْلِـــسُ أنْـــسٍ زَانَـــــــهُ صَفْــوَةٌ مِــنْ نُجَبَـــاءِ الأصْدِقَـــاءْ
مَنْطِــقُ الْهَــزْلِ بـــــــهِ جِـــدٌّ، وَكَــمْ نَطَــقَ الْجِـدُّ بـــــــهِ الْقَــولَ الْهُـرَاءْ
فَتَطَارَحْنَــــــا حَدِيثَـــــا عَجَبًـــــا فِيـــــــهِ لــــلرُّوحِ ولِلْعَقْــلِ غِـذَاءْ

ويلقى بعض النكات العلمية والطريفة تحتاج إلى حلول، منها:

قَلْـتُ: مَـنْ يَعْـرِفُ عِلْمًـــا وَحِجًـــا وَذَكَـــاءً وسَـــــــــمَاحًا فِـي رِدَاءْ
يَمْـلأُ الدُّنْيـــــا حَيَــــــاةً إنْ بَــدَا كَوْكَبًـــا يَسْـــطَعُ فَيَّـــاضَ الضِّيَـاءْ
فَأَجَـــابُوا : الشَّـــــمْسُ، قُلْتُ انْتَبِهُـوا لَيْــسَ للشَّـــــــمْسِ نَـوَالٌ وَذكَـــاءْ

فهذه القصيدة ليســـت إلا محاولـة لإبـراز القدرة على الصياغـة والنظـم وعرض المعلومـات، فمـا هي إلا ألفـاظ مرصوفـة في إطـار موسـيقى ، خاليـة مـن نبض الشـعر والإحساس بـالنفس والحياة، ضعيفة الخيـال، قليلة الصور، لغتهـا نثرية، فهي أقرب إلى النظم منها إلى الشعر .

وسبيلنا الآن تجلية أبرز الموضوعات التى خاض فيها الجارم ، سواء الموضوعات التى ســار فيهــا على نهج القدمــاء، أو الموضوعـات التى أملتهـا ظـروف الحيـاة في العصر

الحديث؛ فكثرت في ديوان الجارم، وفي دواوين غيره من الشعراء في العصر الحديث، وكيفية تناوله هذه الموضوعات .

أولاً: تطوير الموضوعات القديمة :

١ـ المدح :

المدح غرض من الأغراض التى لقيت احتفالاً كبيرًا في الشعر العربي، بحيث يمكن القول: إنه من أكثر موضوعات الشعر انتشارًا وتأثيرًا وخطرًا في الحياة العربية، وذلك تجاوبًا مع ظروف الحياة الاجتماعية التى سادت المجتمع العربي فترات طويلة من تاريخه، وكذلك تطلع الشعراء ـ وهم بشر لهم طموحاتهم الذاتية ـ إلى تحقيق مطالبهم في الحياة، وذلك عن طريق تحقيق المكاسب المادية والاجتماعية والسياسية، ومن ثم اتخذوا المدح تجارة للحصول على هذه المكاسب[١] .

والجارم من الشعراء الذين أكثروا من المدح في دواوينهم، وقد جاء ـ غالبًا ـ في قصائد مستقلة ، وأحيانًا في حنايا بعض القصائد، وكثيرًا ما كان يختم به بعض قصائده، رابطًا المدح بموضوع القصيدة الرئيسي، كما في قصيدة «العيد المئوي لوزارة المعارف» التي ختمها بمدح الفاروق، حيث يتحدث عن مصر التي بلغت ما ترجو وأطاحت بالقيود:

وَاسْتَغَزَّتْ بطَلْعَةِ الْمَلِكِ الفَارُوقِ، زَيْنِ الحِمَى وَفَخْرِ الْحُمَاةِ

يُشْرِقُ الْمُلْكُ بِالْمَلِيكِ وَيُزْهَى   بمَجَالي آلائِهِ الْمُشْرِقَاتِ

تَجْتَلِيهِ العُيُونُ بَدْرًا ، وَتَفْدِيهِ عُيُونُ الزَّمَانِ بالْحَدَقَاتِ

---

(١) نظر د عبد لفتاح عثمان: نظرية لشعر في لنقد لعربي لقديم (مكتبة لشباب. بدون تاريخ) ص ٢٦٤.

عَهْـــدُهُ فِـــي الْعُهُـــودِ أَنْضَـــرُ عَهْـــدٍ   كَجَمَـــــالِ الرَّبِيــعِ فِـي الأَوْقَـــــاتِ

بَهَــرَ الشِّـــــــــعْرَ أَنْ يُحِيــطَ بِمَعْنًــى   مِــنْ مَعَـــانِي صِفَاتِــــهِ الْبَـــاهِرَاتِ

عَـــــاشَ لِلْعِلْـــمِ وَالْبِـــلادِ هُمَامًـــــا   أَرْيَحِيًّـــا ، وَعَـــاشَ لِلْمَكْرُمَـــاتِ[١]

ونلاحظ التخلص من موضوع القصيدة إلى المدح في البيت الأول من هذه الأبيات، كما نلاحظ الربط بينهما عن طريق حرف العطف الواو وضمير الغيبة «هي» المستتر في الفعل «استعزت» الذي يعود على مصر.

وقد مدح الجارم الأمراء والزعماء، والعلماء والأدباء، والمفكرين والشعراء، فقد مدح أسرة محمد على وبعض الأمراء العرب، فمدح محمد على نفسه، ومدح إبراهيم باشا، ومدح الملك فؤاد وأكثر من مدحه، كما نال الملك فاروق حظوة عنده، فمدحه في كثير من قصائده، وختم بمدحه بعض القصائد أيضًا[٢] ، ومن أمراء العرب مدح الملك الغازي ملك العراق، كما مدح بعض أمراء إيران، وفي المقابل: مدح زعماء الأمة، وبخاصة سعد زغلول ومصطفى النحاس[٣] .

ويعد مدحه للأمراء والزعماء لونًا من المدح السياسي، ولم يكن الجارم مخترعًا له، وإنما كان ذلك سائدًا في العصر الأموي، وازداد قوة في العصر العباسي[٤].

وقارئ قصائد الجارم في مدح أسرة محمد على يشتم منها ـ أحيانًا ـ رائحة

---

(١) لديوان ١ ١٠٢ ـ ١٠٣ .

(٢) نظر على سبيل لمثال لسابق: قصيدة «إبر هيم بطل لشرق» ١ ٤٢. «مولد لفاروق» ١ ١٢٢. «لتاجية لكبرى» ١ ١٣٢. «عيد لجلوس لملكي» ١ ١٤٧. «تهنئة لفاروق بعيد لفطر» ١ ١٦٢. «زيارة ملك» ٢ ٣١٢. «عيد جلوس لملك فؤاد» ٢ ٣٤٠. «عيد جلوس لملك فاروق في لسودن» ٢ ٤٢٨ .. وغيرها .

(٣) نظر على سبيل لمثال لسابق: قصيدة «لدعوة إلى لوئام» ١ ١٥٨. «يا أبا لأمة» ١ ٢٥١. «مصطفى لنحاس باشا» ٢ ٥١٥ ... وغيرها .

(٤) نظر: د محمد عبد العزيز لموفي: حركة لتجديد في لشعر لعباسي (مكتبة لشباب. ١٩٩٠م) ص ٦٨ .

المبالغات التى لا تقبلها روح العصر، ويحس ضعف العاطفة وهذا على العكس من مدائحه لزعماء الأمة وعلمائها وأدبائها وشعرائها ومفكريها، حيث تفوح منها رائحة العاطفة الجياشة، والإحساس الدافق ، والشعور الحار .

فمن مدائحه لأسرة محمد علي ما قاله في مدح الفاروق:

مَوْلِدُ الْفَارُوقِ يَوْمْ بَلَغَتْ　　رَايَةُ الإسْلامِ فِيهِ الْقِمَمَا
طَافَتِ الأَمْلاكُ تَرْقِي مَهْدَهُ　　وَتُنَاجِي رَبَّهَا أنْ يَسْلَمَا
فَرَأَتْ لَمَّا رَأَتْهُ مَلِكًا　　نُورُهُ مِنْ نُور سُكَّان السَّمَا
يُطْبِقُ الْغَيْمُ لَدَى عَبْسَتِهِ　　ثُمَّ يَنْجَابُ إذَا مَا ابْتَسَمَا
وَرَأَتْ فِي ابْنِ فُؤَادٍ نَاشِئًا　　يَمْلأُ الدُّنْيَا وَيُحْيِي أُمَمًا[1]

فقارئ هذه الأبيات يحس بضعف العاطفة، وتتبدى لـه المبالغات جلية، فبمجرد أن ولد الفاروق بلغت راية الإسلام القمم، وطافت الأملاك ترقى مهده وتناجى ربها، وهو ملك نوره من نور الملائكة، والغيم يتكاثف ويحتشد عندما يغضب، وينجلى لما يبتسم .

وقد تصل المبالغات إلى حدّ تصبح معه ممجوجة ثقيلة على النفس، غير مقبولة في الذوق، كما في قوله يمدح الفاروق :

يَكْفِيهِ أنْ يُنْمَى لأَكْرَمِ سُدَّةٍ　　سَعِدَتْ بِهَا الأَيَّامُ وَالأَمْصَارُ
بَيْتٌ لَهُ عَنَتِ الْوُجُوهُ خَوَاشِعًا　　كَالْبَيْتِ يُمْسَحُ رُكْنُهُ وَيُزَارُ[2]

ولعل مرد ضعف العاطفة والمبالغات في مثل هذه المدائح ـ أنها لم تكن نابعة من

(١) الديوان ١/ ١٢٢.

(٢) السابق ١/ ١٣٤ .

تجارب شعورية صادقة، يؤكد ذلك أن الجارم في جُلِّ قصائده التى يمدح فيها أسرة محمد علي يلجأ للهرب من المدح إلى الاستماع إلى صوت ذاته في حديث عن أيام الشباب السالفة تارة، وعن الشعر تارة، أو يصرف حديثه إلى التأمل في مظاهر الطبيعة ووصفها تارة أخرى.

ففي قصيدته «الزفاف الملكي» يتجاوز الشاعر المديح إلى الحديث عن الشعر وعن شاعريته ، فيقول في المطلع:

انْظِمِ الدُّرَ تَوْءَمًا وَفَرِيدَا وَامْلأِ الأَرْضَ وَالسَّمَاءَ نَشِيدَا

وَإِذَا مَرَّ بِالنُّجُومِ خَيَالٌ فَتَخَيَّرْ مِنَ النُّجُومِ عُقُودَا

آنَ يَا شِعْرُ أَنْ تُغَنِّي فَأَرْسِلْ مِنْ قَوَافِيكَ مَا يَهُزُّ الْوُجُودَا[1]

يمضي الشاعر في هذا الحديث حتى البيت العاشر، يصرح بعده بالفاروق الذي نسج القصيدة من أجله:

فَرِحَ فِي السَّمَاءِ وَالأَرْضِ بالْفَارُوقِ فَازَتْ بِهِ الْبَشَائِرُ عِيدَا[2]

ويسأل الشعر بعد ذلك أن يعود إلى غنائه:

غَنِّ يَا شِعْرُ بالأَمَانِي حِسَانًا ضَاحِكَاتٍ وَبالزَّمَانِ وَدِيدَا[3]

ثم يواصل حديثه عن الشعر، حتى يبلغ البيت الثالث والثلاثين، بعده يمهد لموضوعه رابطًا بينه وبين حديثه السابق عن الشعر:

---

(١) الديوان ٢ ٤٠٧ .

(٢) لسابق ٢ ٤٠٨ .

(٣) لسابق. لصفحة نفسها .

إنَّ يَوْمَ الْفَارُوقِ يَوْمٌ عَلَى الدَّهْرِ فَرِيدُ، فَهَاتِ قَوْلاً فَرِيدَا

وَتخَيَّرْ مِنْ سِحْرِ «مَنْفِيسَ» سِرًّا كَتَمَتْهُ الْكُهَّانُ عَهْدًا عَهِيدا

وَصُغِ الشَّمْسَ فِي الأصَائِلِ تَاجًا وَانْسِجِ الرَّوْضَ فِي الرَّبِيعِ بُرُودا[1]

يلج بعد ذلك إلى موضوعه ، وهو مدح الفاروق والإشادة بمناسبة الزفاف:

إنَّ «فَارُوقَ» فِي الْمُلُوكِ وَحِيدٌ فَلْتَكُنْ أنْتَ فِي الْبَيَانِ وَحِيدا

فالحديث عن الشعر في هذه القصيدة يقارب ثلثها، ويبدو من خلال العرض السابق أن الشاعر يريد الإفلات من إسار المدح، ويكشف عن ذلك أنه أومض إلى الممدوح مرتين، ثم عاد بعد كل مرة إلى الحديث عن الشعر، لكنه لم يجد عن المدح مفرًّا فانطلق إليه، مع ملاحظة أنه أثناء المدح قد يستطرد ـ مثلاً ـ في وصف مظهر من مظاهر الطبيعة، وهذا يمكن عده خروجًا عن إطار المدح أو هروبًا .

وفي قصيدته «تهنئة المليك بالعيد» يهرب من المدح إلى التأمل في الطبيعة، فهو يُلْمِحُ في إشارة خاطفة إلى العيد ينطلق بعدها في حديث هامس عن الطبيعة، وعن الصباح الذي ظهر بياضه، وعن المشرق الذي تلألأ ضياؤه:

أسَمِعْتَ شَدْوَ الطَّائِرِ الْغَرِيدِ هَزِجًا يُنَاغِي فَجْرَ يَوْمِ الْعِيدِ؟

وَبَدَا عَمُودُ الصُّبْحِ أبْيَضَ نَاصِعًا كَالسَّلْسَلِ الضَّحْضَاحِ فَوْقَ جَلِيدِ

أوْ كَالْيَدِ الْبَيْضَاءِ تَنْضَحُ بِالنّدَى وَالْغَيْثِ، أوْ جِيدِ الْعَذَارَى الْغِيدِ

أَوْ كَاقْتِبَالِ الْحُسْنِ بَعْدَ تَحَجُّبٍ أوْ كَابْتِسَامِ الدَّلِّ بَعْدَ صُدُودِ

---

(١) لديوان ٢ ٤١٠ .

وَإِذَا لَمَحْتَ الشَّــرْقَ خِلْتَ عَرَائِسًــا مَاسَـــــتْ بِثَوْبٍ كَالشَّـــبَابِ جَدِيـدِ
يَرْفُلْـنَ فِي ضَــافِي الضِّيَـــاءِ نَوَاعِمًــا فِـي سِــــحْرِ أَنْغَـــامٍ، وَلِيـنِ قُـدُودِ[1]

ثم ينتقل إلى الحديث عن الشباب:

وَدَمُ الشَّـــبَابِ لَـــهُ رَوَائِـعُ نَشْــوَةٍ مَـــــا نَالَهَــــا يَوْمًـــا دَمُ الْعُنْقُــودِ
مَــا بَيْـنَ طَـرْفٍ بِالْخَدِيعَــــةِ نَــاعِسٍ ثَمِــلٍ، وَآخَــرَ فِــي الْهَــوَى عِرْبِيــدِ

ويبدو «الشباب» جميلاً، لكن «الشيب» أتى عليه وحطمه، فتولى وودعه الشاعر:

وَدَّعْـتُ أَيَّـــامَ الشَّـــــــبَابِ حَوَافِـلاً مِنْ بَعْدِ مَا عَصَفَ الْمَشِـيبُ بِعُودِي[2]

ولا يجد الشاعر بدًّا ـ وقد دب الشيب في رأسه والكبر في جسمه ـ من أن يطرح الشباب، ويتجه إلى شيء آخر يجد فيه سلوته :

إِنِّي طَرَحْـتُ مِـنَ الشَّـــــبَابِ رِدَاءَهُ وَثَنَيْـتُ عَـنْ لَهْـوِ الصَّبَابَــــةِ جِيدِي
وَاخْـتَرْتُ مِـنْ صُحُـفِ الأَوَائِلِ صَـاحِبِي وَجَعَلْـتُ مَــأْثُورَ الْبَيَـــانِ عَقِيـدِي[3]

ونلحظ أن ذلك المدخل الذي يتحدث فيه عن الطبيعة والشباب يستمر قرابة نصف القصيدة ، وذلك قبل الحديث في موضوعها الرئيسـي وهو مدح الفاروق وتهنئته بالعيد، ونلحظ ـ أن الجو النفسي والشعوري يتبدل ويتغير خلال القصيدة، حقيقة، الشاعر يبدأ بداية مفرحة مصورًا مظاهر الطبيعة في صورة مستبشرة، لكن ذلك لا يلبث حتى يتحول إلى نبرة حزن وأسًى عندما يتحدث عن الشباب الخالي، وهذا لا يتناسب مع جو قصيدة قيلت للتهنئة بيوم العيد، وهذا يشعرنا كأن الشاعر مُكْرَهٌ على

---

(١) لديوان ٢ ٤٤٣ .
(٢) لسابق ٢ ٤٤٤ .
(٣) لسابق. لصفحة نفسها .

الوقوف هذا الموقف[١] .

هذا عن مدائح الجارم لأسرة محمد على الحاكمة، أما مدائحه لزعماء الأمة وعلمائها وأدبائها، ففيها العاطفة قوية، والتجربة صادقة، والإحساس جياش، كما أنه لا يحاول الهروب من المدح إلى أشياء أخرى، فهو يطرق المدح مباشرة، كما جاء في قصيدته «مصطفى النحاس» :

مَلَكْتَ بمَــا أوتِيتَ نَاصِيَــةَ النّجْمِ   وَحُزْتَ عِنَانَ الْمَجْدِ وَالشَّرَفِ الْجَمِّ[٢]

ومن ذلك ـ أيضًا ـ مدحه للدكتور على إبراهيم باشا، فقد استهل القصيدة بالمدح مباشرة :

ذُؤَابَــةُ مَجْدٍ مَــا أجَلَّ وَمَــا أسْــمَى   وَوَثْبَــةُ شَــأْوٍ كَـادَ يَسْــتَبِقُ النّجْمَـا

وَمَـاذَا يَقُولُ الشِّــعْرُ وَالْوَهْـمُ جُهْدُهُ   وَقَدْرُ «عَلِيٍّ» يَبْهَرُ الشِّـعْرَ وَالْوَهْمَـا[٣]

وهنا ملاحظة تجدر الإشارة، وهي أن الجارم حين يمدح أسرة محمد علي نجده يفخر بشعره، ويرفع من قدره، أما هنا فشعره قاصر عن أن يعطي الممدوح قدره، وهذا يؤكد ما ذكرته سلفًا من أن الشاعر كأنه مكره على مدح الأسرة العلوية دون أن يكون ذلك نابعًا عن تجربة صادقة، أو عاطفة قوية.

والجارم عندما يمدح زعماء الأمة وأدباءها وعلماءها يترجم عن عواطفه وعواطف أمته نحوهم، فمثلاً نجده يطرب لنجاة سعد زغلول من خطر العدوان عليه، فيقول:

يَــا أبَــا الأُمَّــةِ يَــا مَــنْ ذِكْرُهُ   مَــلأَ الدُّنْيَــا حَدِيثًــا عَطِــرَا

هَــزَّ مِصْـرًا نَبَــأٌ فَــاضَتْ لَــهُ   عَــبَرَاتُ الْقَــوْمِ تَجْــرِى مَطَــرَا

هُرِعُــوا نَحْــوَكَ كَــالْبَحْرِ إذا   سُــجِّرَتْ أمَوَاجُــهُ أوْ زَخَــرَا

بَيْــنَ شَــكٍّ وَيَقِــينٍ قَــاتِلٍ   يَنْشُــرُ الْخَـوْفَ وَيَطْـوِى الْحَـذَرَا

---

(١) نظر ًمثسة ًخرى في لديون: قصيدة «عيد لجلوس لملكي » ١ ١٤٧، و «تهنئة لفاروق» ١ ١٦٢، و «عيد جلوس لملك فؤد» ٢ ٣٤٠، و «عيد جلوس لفاروق» ٢ ٤٢٨ . و «ذكرى لزفاف لملكي» ٢ ٤٥٧، وغيرها .

(٢) لسابق ٢ ٥١٥ . وناصية لنجم: ًعاليه. عنان لمجد: قيادة لشرف والعزة.

(٣) لسابق ٢ ٤٢٠ . وذؤ بة كل شيء ًعلاه.

بوُجُـــوهٍ مَـــرَّةً آمِلَـــــــــــةٍ   وَهْـيَ حِينًـــا بَاسِـــــــرَاتٌ كَـدَرَا
كُلُّهُـمْ يَسْـــــأَلُ عَـنْ سَـــعْدٍ وَمَـنْ   عَيْنُـــهُ مَـــاءُ الشُّــــئُونِ انْهَمَـرَا[1]

والأبيـات تبدأ بهذا النداء الحبيب الذي يشـي بمدى حب الجارم لسـعد، كما ترسم صورة القلق والاضطراب التى اعترت جموع الشعب بعد سمـاع نبأ العدوان عليه، وقد اســتعان في بيـان ذلك ببعـض الصور والتكنيكـات: صـورة الدموع المنهمرة كـالمطر، وصورة الجمـوع الحاشــدة كـالبحر المتلاطم الأمواج ، والتقـابل بـين : الأمل والحذر، والشـك واليقـين، والمفردات: «عـبرات، سـجرت، قـاتل، الخـوف، الحذر، باسـرات، كدر» .

٢ـ الرثاء:

الرثاء مـن الموضوعات التى عـبر بهـا الشـاعر العربي القديم والحديث عن مشـاعره الفرديـة، والوجـدان الجماعي، وهو الوســيلة الفنيـة التى صب فيهـا فلسـفته في الحياة، وأبرز ما يحس به من قلق إزاء تناقضاتها.

والرثاء ـ في الشـعر العربي ـ جـاء في بناء خـاص يختلف عن غـيره من الموضوعات، فخلا من المقدمات الغزلية؛ مراعاة للجو النفسي، وأتى معبرًا عن لواعج الأسى والحزن الكامنة في أعماق الشاعر.

والرثـاء من الموضوعات الأثيرة لدى الجـارم، فقد تمتع بحضور كبير في ديوانه؛ ولعل ذلـك راجع إلى كثرة الملمات والنـوازل التى وقعت له كفقـد ولده، وكثرة من رثاهم، وكثرة حفلات التأبين في النصف الأول من القرن العشرين.

وقد رثى الجارم الأمراء والزعمـاء والأدباء والعلمـاء والأصدقاء، والمدن أيضًا، فمن

---

(١) لديو ن ١ ٢٥١ . زخر لبحر: طما و رتفع و متلأ.

الأمراء الذين رثـاهم الجارم الملك فؤاد في قصيدته «مصر الواهة» (٢/ ٣٧٣) ، والملك غازي ملك العراق في قصيدتـه «مصر تعزى العراق» (١/ ٢٢٢) ، ومن الزعماء سعد زغلول في عدة قصائد منها «رثـاء سعد» (١/ ٣٣) و«كل بيت فيـه سعد ماثل» (١/ ١٠٤) ومن الزعماء ـ أيضًا ـ محمد محمود باشـا في قصيدته «رثاء زعيم» (١/ ١٢٦)، وآخر مرثياتــه ـ بل قصــائده ـ كـانت في الزعيم محمـود فهمي النقراشــي باشــا (٢/ ٤٠٠)، وقد وافت الشاعر منيته وهـو يستمع إليها من ابنه الـذي كان يلقيها نيابة عنه في الحفل الذي أقيم بمناسبة وفاة المرثـي .. ، ومن الأدباء والشعراء رثى الجارم ـ مثلاً ـ إسماعيل صبرى باشــا (١/ ٦٢) ، وأحمد شوقي (٢/ ٢٩٢) ، وجميل صدقي الزهاوي (٢/ ٣٨٢) ، وحفنى ناصف (٢/ ٣٢٠)، ومن العلماء والأصدقاء: أبا الفتح الفقي في قصيدته «دمعة علـى صديق» (١/ ١٥٢)، وعبد الوهاب النجار في «جرح لم يندمل» (١/ ١٨٧) ، والدكتور على إبراهيم باشـا في «نصل الموت» (١/ ٢٤٠) وعبد العزيز جاويش (٢/ ٤٤٨) ... والمدينة الوحيدة التى رثاها الجارم «باريس» (٢/ ٥٣٥) .

وعلى الرغم مـن أن أكثر شـعر الجـارم في الرثاء قيـل في مناسـبات فإنـه في غالبه لم يـأت مُفْتعِلاً له من أجل مناسـبة عارضة، وإنمـا قاله بإحساسه الصـادق بالقيم الإنسانية التى تمثلهـا الشخصية التـى يتحدث عنها راثيًا ، وبهـذا تلاشت المناسـبة، وحلت محلها التجربة الصادقة التى تمثلت في شـعور جارف لدى الشاعر حمله على أن يقول مرثياته، ففي رثائه لسعد زغلول في قصيدته «رثاء سعد» نقرأ:

لاَ الدَّمْعُ غَـاضَ، وَلاَ فُـؤَادُكَ سَـالِي ... دَخَـلَ الْحِمَـامُ عَرِينَـةَ الرِّئْبَـالِ
وَأصَـابَ فِي الْمَيْـدَانِ فَـارسَ أُمَّـةٍ ... رَفَـعَ الْكِنَانَـةَ بَعْـدَ طُـولِ نِضَـالِ
رَشَـقَتْهُ أَحْدَاثُ الْخُطُوبِ فَـأَقْصَدَتْ ... حَرْبُ الْخُطُوبِ الدُّهْمِ غَيْرُ سِـجَالِ[1]

(١) الديوان ١ ٣٣ . وغـاض: جف وذهب. لحمـام: لموت. عرينـة لرئبـال: مـأوى لأسـد. ُقصدت: لم تخطئ لمقتل. لدهم: لسود.

حيث يتوجه الشاعر بالخطاب إلى ذاته، التي جفت دموعها وذهبت من كثرة البكاء، ورغم ذلك لم يسل الفؤاد هذا الزعيم الذي أصابه الموت فلم يخطئه، وتحت وطأة الانفعال بالفجيعة يحاول الشاعر أن يلتمس لنفسه الصبر، فيذكرها بالحقيقة الأبدية ملاقاة الموت :

لَلْمَوْتِ أسْلِحَةٌ يَطِيحُ أمَامَهَا حَوْلُ الْجَرِيءِ وَحِيلَةُ الْمُحْتَالِ[1]

لكن لا يلبث الانفعال أن يعاوده عندما يذكر حال سعد وهو في مرضه:

لَهْفِى عَلَيْهِ وَهْوَ رَهْنُ فِرَاشِهِ مُتَفَزِّزًا مِنْ دَائِهِ الْقَتّالِ

لَهْفِي عَلَى لَيْثِ الْكِنَانَةِ أغْمِدَتْ أظْفَارُهُ مِنْ بَعْدِ طُولِ صِيالِ[2]

وتبرز ـ هنا ـ حالة من الألم الممض يعانيها الشاعر حزنًا على زعيمه المريض الذي حول المرض حاله إلى حال غير مستقر، اتضح ذلك في تكرار عبارة «لهفى على» التي توحي بالألم والتوجع .

وفي رثائه لعاطف بركات يقول في مستهل القصيدة .

الْعَيْنُ عَبْرَى، وَالنُّفُوسُ صَوَادِى مَاتَ الْحِجَا، وَقَضَى جَلالُ النّادِي

أرَجَاءَ ذَا الْوَادِي الْخَصِيبِ جَنَابُهُ مَاذَا أصَابَكَ يَا رَجَاءَ الْوَادِي؟

سَهْمٌ رَمَاكَ بِهِ الْحِمَامُ مُسَدَّدٌ أوْدَى بِأَيِّ رَوِيَّةٍ وَسَدادِ[3]

فهذا المطلع يكشف عن الواعج الأسى والحزن، فالعبرات مسكوبة، والنفس محترقة، والذهول بادٍ يشى به الاستفهام في البيت الثاني؛ ولوقع المصيبة الأليم على نفس

---

(١) الديوان ١ ٣٣ . ويطيح: لا يثبت لها ولا يقوي عيها.

(٢) لسابق ١ ٣٨. ومتفززً : لا يقر عى حال ولا يستقيم عى جنب من تباريح لألم.

(٣) لسابق ٢ ٤٦١ . وصودي: ظمأى من حرقة لحزن ولهيبه. لجناب: لناحية.

الشاعر يطلق تلك الصرخات الحائرة التى تكشف عن ضيق وضجر من الدنيا وتقلباتها المتناقضة :

مَا هَذِهِ الدُّنْيَا؟ أمَا مِنْ نِعْمَةٍ   فِيهَا لِغَيْرِ تَشَتُّتٍ وَنَفَادِ؟

قَدْ حَيَّرَتْ شَيْخَ الْمَعَرَّةِ حِقْبَةً   فِي نَوْحِ بَاكٍ أوْ تَرَنُّمِ شَادِي

تَعَبُ الْحَيَاةِ يَجِيءُ مِنْ لَذَّاتِهَا   وَلَذِيذُهَا يُجْنَى مِنَ الإجْهَادِ(١)

ومن أقوى مراثي الجارم قاطبة رثاؤه لابنه(٢)، حيث ينبع فيه من عاطفة جياشة، وتجربة صادقة، لأنها خاصة به هو، اصطلى بنارها، ومن ثم فإن قارئ الأبيات الآتية يحس بحرارة العاطفة وتدفق المشاعر:

بِنَفْسِي فِي الثَّرَى غُصْنًا رَطِيبًا   يَرِفُّ مِنَ الشَّبَابِ وَيَخْضَئِلُّ

تُضَاحِكُهُ لَدَى الإصْبَاحِ شَمْسٌ   وَيَلْثِمُهُ لَدَى الإمْسَاءِ طَلُّ

إذَا اشْتَبَهَتْ غُصُونُ الرَّوْضِ شَكْلاً   فَلَيْسَ لِقَدِّهِ فِي الْحُسْنِ شَكْلُ

يَمِيلُ بِهِ النَّسِيمُ كَأَنَّ أُمًّا   يمِيلُ بصَدْرِهَا الْخَفَّاقِ طِفْلُ

كَأَنَّ حَفِيفَهُ نَضِرًا وَرِيقًا   بسَمْعِي حَلْيُ غَانِيَةٍ يَصِلُّ

ضَنَنْتُ بِهِ وَجُدتُ لَهُ بِنَفْسِي   وَإنَّ الْحُبَّ تَبْذِيرٌ وَبُخْلُ

وكُنتُ أشُمُّ رِيحَ الْخُلْدِ مِنْهُ   وَأهْنَأُ في ذَرَاهُ وَأسْتَظِلُّ

وَقُلْتُ لَعَلَّهُ يَبْقَى وَرَائِي   بدَوْحَتِهِ، فَمَا نَفَعَتْ لَعَلُّ

فَسَلْ عَنْهُ الْعَوَاصِفَ أيُّ نَوْءٍ   أطَاحَ بِهِ؟ وَأيّ ثَرًى يَحُلُّ؟

نَأَى عَنِّى وَخَلَّفَ لِي فُؤادًا   يَذُوبُ أسًى عَلَيْهِ وَيَضْمَحِلُّ(٣)

---

(١) لديوان ٢ / ٤٦١ ـ ٤٦٢ . وشيخ لمعرة: هو ًبو لعلاء لمعري لشاعر لمعروف بزهده.

(٢) لم يخصص لجارم قصيدة كاملة لرثاء بنه. وإنما جاء رثاؤه في ثنايا بعض قصائده لتى رثى بها ًصدقاءه.

(٣) لسابق ١ / ١٨٨ ـ ١٨٩ . ويخضئل: تكثر ًغصانه وًورقه. طل: ندى. ذره: كنفه. نوء: ريح شديدة. نأى: بعد. يضمحل: يذهب ويضعف ويندثر.

والأبيات تكشف عن نفس حزينة آسية متألمة، تعاني قسوة الافتراق؛ ولذلك يحاول الشاعر أن يخفف من وطأة هذا الافتراق ويبعده عن نفسه، فعدد ما كان يرجوه من ابنه وله ما لو عاش، ولكن الفجيعة تلاحقه، فيعتصره الألم، يتضح ذلك في الأبيات الثلاثة الأخيرة، وفي استخدامه للأداة «لعل» التى تفيد الرجاء، ولكنها ما أفادت عند الشاعر ، فعواصف الموت وأنواء الزمان أطاحت بابنه من غير شفقة أو رحمة، فما عاد يدرى له مكانًا، وما عاد يعرف سوى آلالام والأحزان.

ومن مراثيه ذات العاطفة الحارة والمعبرة عن تجربة صادقة مرثيته في «باريس» التى سقطت في الحرب العالمية الثانية :

بَـــاريسُ هَـــالَتْكِ الدِّمَـــاءُ غَزِيـرَةً فَسَـــــقَطْتِ بيْـنَ نِصَـــالِ جَزَّاريـكِ
خِفَـــتِ الْقَذَائِـــفَ أنْ تَهُـدَّ مَعَالِمًـــا فَتَهَـدَّمَ التَّـــــاريخُ فِـــي أيْدِيـــكِ[١]

ونلمح في البيتين ثورة وغليانًا وحسرة، لسرعة استسلام باريس وخورها، إذ فزعتها الدماء الغزيرة، وخافت على تاريخها، فتهدم تاريخها فوق رأسها، وتزداد هذه الثورة قوة في قوله:

مَـا كَـانَ أحْـرَى لَوْ دُكِكْـتِ إلَى الـثَّرَى وَتَركَـــتِ ذِكْـرًا لَيْـــسَ بـــالْمَدْكَوكِ
مَـا بُـرْجُ «إيفـلَ» حِـينَ يَسْـــلَمُ مَـانِعٌ هَمْسًـــــا يَطِـنُّ غَـدًا بـــأُذْنِ بَنِيـكِ
لَـوْ طَـالَ صَـبْرُكِ فِـى الْمَكَـارهِ سَـاعَةً لَرَأيْـــتِ أنَّ الْمَـوْتَ قَـدْ يُنْجِيـكِ[٢]

فهو ينعى عليها عدم ثبوتها وخنوعها، فإن المتخاذل لن تغنى عنه حضارته مهما بلغت، ولكن الذي يدفع عنه هو صبره وثباته.

---

(١) لديو ن ٢ ٥٣٦ . هالتك: ٌفزعتك.

(٢) لسابق ٢ ٥٣٧ .

وجدير بالذكر أن هذا اللون من رثاء المدن «له أصول مشرقية، أول ما نلتقى بها في تلك الدموع الغزيرة التى زرفها الشعراء على بغداد أثناء الفتنة بين الأمين والمأمون.. حين حاصرها طاهر بن الحسين قائد المأمون . ولاقت خلاله بلاء شديدًا يعجز عنه الوصف وحين اقتحمها .. كَثُرَ الخراب والهدم، واستحالت إلى أطلال»[١]. وقد ازدهر هذا اللون في الأندلس فـ « قد استقر رثاء المدن والممالك في الشعر الأندلسي على أصوله»[٢] .

على أن بعض شعر الجارم في الرثاء جاء مفتعلاً، كثرت فيه المبالغات، وضعفت حرارة العاطفة، وخفت فيه صوت الشاعر، فمثلاً حين يقول في رثاء:

جَلَلٌ، هَزَّ كُلَّ رُكْنٍ وَهَدَّا   وَمُصَابٌ، رَمَى الْقُلُوبَ فَأَرْدَى

كُلُّ صَدْرٍ بِهِ أنِينٌ وَوَجْدٌ   مَرْسِلٌ خَلْفَهُ أنِينًا وَوَجْدَا

عَبَرَاتٌ، مِنْ سَاكِبٍ لَيْسَ تَرْقَا   وَوَجِيبٌ مِنْ خَافِقٍ لَيْسَ يَهْدَا

وَنَشِيجٌ، أقَضَّ مِنْ مَضْجَعِ اللَّيْلِ وَمَاجَتْ لَهُ الْكَوَاكِبُ سُهْدَا[٣]

فلا يخلو بيت من الأبيات الماثلة من مبالغة، فموت فؤاد جلل هز كل أركان مصر وهدها، وهو مهلك ، والأنين والألم لا ينقطعان في الصدور، والعبرات مسكوبة لا تجف، والبكاء أقض مضجع الليل والكواكب، كما تبدو الركاكة في بناء الأبيات، وبخاصة البيت الثاني بما فيه من تكرار جُلِبَ لاستيفاء الإطار الموسيقى، وهذا ينبئ بحالة من افتعال الحزن، ويؤكد هذا الافتعال أن موقف الجارم من الحدث عابر، وصوته

---

(١) د. الطاهر أحمد مكي: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة (دار المعارف. الطبعة الثالثة. ١٩٨٧م) ص ٢٠١ .

(٢) السابق ص ٢٠٣ .

(٣) الديوان ٢ ٣٧٣ . وأردى: أهلك وأفنى. وجيب: الاضطراب والارتجاف.

خافت، يتراءى في ومضتين عابرتين: الأولى يلمس فيها القارئ الركاكة والتصنع، وجاءت في قوله:

يَا مَلِيكِي وَالْحُزْنُ يَطْحَنُ نَفْسِي كُلّمَا قُلْتُ: خَفَّ، قَالَ: سَأَبْدَا[1]

يعاود الشاعر بعد هذا البيت الحديث عن فؤاد ومآثره، حتى تومض الثانية، وهي عبارة عن فخر بشعره، والفخر لا يناسب مقام الرثاء:

قَدْ مَلأْتُ الوُجُودَ شَدْوًا بِمَدْحِيكَ، وَهَلْ غَيْرُ مِزْهَرِي بكَ أشْدَى؟

خَالِدَاتٌ مِنَ الْجَلائِلِ أوْلَتْ شِعْرِىَ الْمُزْدَهِي بوَصْفِكَ خُلْدَا

كَتَبَ اللهُ أنْ يُعُودَ رِثَاءً وَبُكَاءً يُدْمِي الْعُيُونَ وَكَمْدا

قَدْ نَظِمْتُ العُلاَ قِلاَدَةَ دُرٍّ فَنَظَمْتُ الدُّموعَ أرْثِيكَ عِقْدَا[2]

ولا ينسى مدح الملك فاروق، مع أن ذلك لا يناسب مقام الرثاء:

أمَلُ الشَّعْبِ فِي خَلِيفَتِكَ الْفَارُوقِ أحْيَا آمَالَهُ وَأجَدّا

قَرَأ الشَّعْبُ فِي مَلامِحِهِ الْغُرِّ سُطُورَ الْمُنَى وَأبْصَر جَدًّا[3]

٣ـ الغزل:

الناظر في غزل الجارم يجده يتأرجح بين التأثر بالغزل الموروث ومحاولة الفكاك من إساره، كما يلاحظ عليه ابتعاده عن الغزل الماجن حتى في الحسي منه، وهو يقترب

---

(١) لديو ن ٢ ٣٧٧ .

(٢) لسابق ٢ ٣٧٨ .

(٣) لسابق. لصفحة نفسها . وَجدَّ: صيره جديدً .

بهذا مما يعرف بالغزل العذرى ، وابتعاد الجارم عن الغزل الماجن قد يكون مرجعه إلى: طبيعته المحافظة ، ونشأته الدينية، وإيمانه أن وظيفة الشعر أرقى من الأحاديث الماجنة واللهو الفاسد، فهو القائل عن شعره :

ضَنَنْتُ بِهِ فَلَمْ يَهْتِفْ بعَمْروٍ   وَلَمْ تَسْتَهْوِهِ بَسَمَاتُ سُعْدَى

وَصُنْتُ لَهَاتَهُ عَنْ كُلِّ لَغْوٍ   لَهُ خَدُّ الْفَتَى الْعَرَبِيّ يَنْدَى[1]

وقد جاء غزل الجارم ـ في بعضه ـ تقليديًّا ، يجرى فيه على طريقة القدماء، فمثلاً قصيدته «ليلة وليلى» تبدو فيها النزعة الحسية على وصف المرأة واضحة. فهو يذكر الخد والبنان، واللمح واللمس واللثم :

إنِي رَأَيْتُ الْعُرُبَ الْحِسَانَا   يَصْبَغْنَ مِنْهُ الْخَدَّ والْبَنَانَا

وَرَاهِبًا أظُنُّهُ فُلانًا   أحْضَرَ بِالأَمْسِ هُنَا دِنَانَا

وَرَاحَ وهْيَ مُفْعَمَاتٌ تَهْمِي

يَا سَارِقَاتِ الصُّبْحِ طَالَ لَيْلِي!   فَدَيْتُكُنَّ بَعْضَ هَذَا الدَّلِّ

هَلْ جَازَ فِي دِينِ الْغَرَامِ ذُلّي؟   مَنْ لِي بِأَنْ أَلْقَى الصَّبَاحَ مَنْ لِي؟

بِاللَّمْحِ أوْ بِاللَّمْسِ أوْ بِاللَّثْمِ[2]

وتنسحب هذه النزعة على بعض القصائد الغزلية[3] ، جُلُّهَا تعلوه الركاكة ويبدو عليه الافتعال، وتكثر فيه المبالغات، كما هو الحال في الأبيات السابقة.

---

(١) لديو ن ١ ٢٠٠ . ولهاته: لمقصود كلامه.

(٢) لسابق ٢ ٤٢٥، ٤٢٦ . ولعرب: جمع عروب، وهي لمرأة لضاحكة لمتغزلة. و لدنان: جمع دن ، وهو وعاء لخمر. مفعمات: مموءت. تهمي: تسيل

(٣) نظر عى سبيل لمثال في لديو ن: قصيدة « لحب و لحرب» ١ ٤٥، «غزل شاعرين» ١ ٢٢٩.

غير أنه ـ أحيانًا ـ تخفت حدة التقليد والتأثر بالموروث الشعري، ويبرز صوت الشاعر، وذلك حينما يلجأ إلى الطبيعة يبثها أشجانه وأشواقه، أو حينما يغادر الحديث عن المرأة إلى الحديث عن الحب ذاته، فها هو يتفاعل مع الطبيعة في صورة (الطائر) ولعله يرمز به لنفسه، فهو تحت وطأة الحب والشوق إلى بلاد الغرب وذكرياته فيها ـ اضطره وقاره الشرقي، ونشأته الدينية المحافظة إلى اعتبار نفسه طائرًا، بث أشواقه وحنينه من خلاله :

يَا خَلِيلِي وَالْهَوَى إحَنٌ   لاَ رَمَاكَ الله بِالإحَنِ
إنْ رَأيْتَ الْعَيْنَ نَاعِسَةً   فَتَرقَّبْ يَقْظَةَ الْفِتَنِ
أوْ رَأيْتَ الْقَدَّ فِي هَيَفٍ   فَاتَّخِذْ مَا شِئْتَ مِنْ جُنَنِ
قَدْ نَعِمْنَا بِالْهَوَى زَمَنًا   وَشَقِينَا آخِرَ الزَّمَنِ[١]

فالأبيات هامسة حزينة، صوت الشاعر فيها متكسر هادئ، ينبئ عن نفس محطمة تبغي الخلاص وترجو الراحة، ولكن هيهات هيهات.

وفي مثل هذه الأشعار يحس القارئ بحرارة العاطفة وصدق التجربة، كما أنه يلمس مسحة تجديد، تقترب من المد الرومانسي.

أما تركه الحديث عن المرأة إلى الحديث عن الحب فيتجلى في محاولته إعطاء مفهوم للحب الحقيقي في نظره، فهو يرى الحب منطلقًا انطلاق الطير المغرد الذي يحن إلى إلفه، مشعًّا للبهجة، باعثًا على الشوق والحنين:

وَالْحُبُّ كَالطِّيْرِ رَفَّافٌ عَلَى فَنَنٍ   لَهُ إلَى الإلْفِ تَغْرِيدٌ وَتَحْنَانُ[٢]

---

(١) لديو ن ٢ ٣٣٩ . وإحن: جمع إحنة، وهي الحقد والغضب. وهيف: ضمور لبطن ورقة لخاصرة. و لجنن: جمع جنة، وهي الستزة وكل ما وقى.

(٢) السابق ١ ٨٢ . فنن: غصن.

ولكي يكون الحب حبًّا حقيقيًّا صافيًا نقيًّا لابد أن تحوطه الخصال الحميدة والأخلاق الكريمة، فهو بغيرها لا يكون حبًّا، بل آثامًا وفضائح:

والحُبُّ ما لَمْ تَكْتَنِفْهُ شَمَائِلٌ   غُرٌّ يَعُودُ مَعَرَّةً وأثَامَا[1]

ويعدد الجارم بعضًا من ألوان الحب الحقيقي ومظاهره وسماته:

وَالْحُبُّ أحْلاَمُ الشَّبَابِ هَنِيئَةً   مَا أطْيبَ الأَيَّامَ وَالأَحْلاَمَا[2]

وفي نظرة فلسفية تأملية واعية يكشف عن الطبيعة المتناقضة للحب من ناحية، ويحاول استبطانه والوصول إلى كنهه من ناحية أخرى :

وَالْحُبُّ مَلْهَاةُ الْحَيَاةِ وَطِبُّهَا   وَلَقَدْ تَكُونُ بِهِ الْحَيَاةُ سَقَامَا

وَالْحُبُّ نِيرَانُ الْمَجُوسِ، لَهِيبُهَا   يُحْيِى النُّفُوسَ، وَيَقْتُلُ الأَجْسَامَا

وَالْحُبُّ شِعْرُ النّفْسِ إنْ هَتَفَتْ بِهِ   سَكَتَ الْوُجُودُ وَأطْرَقَ اسْتِعْظَامَا

وَالْحُبُّ مِنْ سِرِّ السَّمَاءِ فَسَمِّهِ   وَحْيًا إذَا مَا شِئْتَ أوْ إلْهَامَا[3]

ونلاحظ أن الشاعر في الأبيات السابقة حاول جهده أن يكشف عن ماهية الحب، لكنه أحس في النهاية بالعِيّ فلم يجد بدًّا من رده إلى نبعه الأصلي «السماء»، فَلْيُسَمَّ وحيًا أو إلهامًا، فهذا لا يضير في شيء . كما نلاحظ أنه لا يتخلى عن طريقته في استلهام التراث حتى في هذا المقام، فهو يستدعي «نيران المجوس» التي كانوا يقدسونها، لكي يكشف عن الطبيعة المتناقضة للحب .

ويحاول الجارم أن يبرز وظيفة الحب وفائدته، وكيف أنه يعلي من شأن المحب،

---

(١) الديوان ٢ ٣٠٤. وتكتنفه: تحوطه. شمائل: خصال. غرٌّ: جمع غرء، وهي لشريفة لبيضاء.

(٢) لسابق. لصفحة نفسها .

(٣) السابق ٢ ٣٠٥ .

ويلبسه المروءة، ويعده للمكرمات:

لَـوْلاهُ مَـــا أضْحَـى وَلِيـدُ زَبِيبَـــةٍ يَـوْمَ التّفَـــاخُرِ سَـــيِّدًا مِقْدَامَـــا
وَلَمَـــا رَمَى فِـي الْجَحْفَلَيْـنِ بصَـدْرِهِ لاَ يَتّقِـي رُمْحًـــا وَلاَ صَمْصَامَـــا
الْحُـبُّ ألَبَسَـــهُ الْمُـرُوءَةَ يَافِعًـــا وَأعَـدَّهُ لِلْمَكْرُمَـــاتِ غُلاَمَـــا[1]

وقد استعان في التعبير عما يريد بالموروث التاريخي المتمثل في استدعاء شخصية الشاعر العربي الجاهلي «عنترة» وقصته المعروفة مع «عبلة».

وهناك نوع من الغزل أتى به الجارم يمكن تسميته «الغزل الساخر» وهو من قبيل الفلتات، ومن ذلك مقطوعته «الشيخ الغزل» :

لَنَـــا شَـــيْخٌ تَوَلّـى أطْيَبَـــاهُ يَهِيـمُ بحُـبِّ رَبَّـــاتِ الْقُـدُودِ
يَغَـــازلُ إذْ يُغَـــازلُ مِـنْ قِيَـــامٍ وَإنْ صَلّـى يُصَلّـى مِـنْ قَعَـودِ[2]

فهذه المقطوعة تثير العجب والسخرية من ذلك الشيخ المفتون بالصبايا الجميلات على الرغم من ذهاب شبابه وقوته، ومبعث هذا العجب وهذه السخرية تلك المقابلة بين «القيام» و«القعود» ، وهي تشير إلى حال ذلك الشيخ الذي يستثير الحب قواه فيجعله يقوم، على حين أنه عند العبادة ـ وهو على حافة الموت ـ يقعد، وكان المفروض أن يحدث العكس .

٤ـ شعر الطبيعة:

الطبيعة ملاذ الشعراء قديمًا وحديثًا، يهرعون إليها، ويبثونها أحلامهم وآمالهم، وآلامهم وأحزانهم، وموقفهم منها تتعدد اتجاهاته، فمنهم من يقنع بالوصف

(١) لديو ن ١ ٣٠٥ . وزبيبة: ُم عنترة لعبسي. ووليدها هو عنترة.
(٢) لسابق ٢ ٣٩٩ . ُطيباه: لشباب وسعة لعيش.

الخارجي، ومنهم من أشركها في أحاسيسه، ومنهم من اندمج معها اندماجًا كليًّا يشبه نوعًا من «الفناء الوجداني» .

ويمكن القول: إن الجارم في موقفه من الطبيعة يجمع بين الاتجاهات الثلاثة، فتارة يصفها ، وتارة يبثها أفراحه وأتراحه، وتارة أخرى يتوحد معها، فيصيران شيئًا واحدًا.

فها هو يصف مجموعة من مظاهر الطبيعة، فيقف بها عند الوصف الحسي:

النِّيلُ وَالْبَحْرُ الْخِضَمُّ يَحُوطُهُ ... وَالْبَاسِقَاتُ عَلَى الطَّرِيقِ قِيَامُ

وَالتُّوتُ وَالصَّفْصَافُ يَهْتِفُ طَيْرُهُ ... فَتُرَدِّدُ الْكُثْبَانُ وَالآكَامُ

وَالزَّهْرُ فِي جِيدِ الرِّيَاضِ قَلائِدٌ ... وَالنَّهْرُ فِي خَصْرِ الرِّيَاضِ حِزَامُ

وَالْمَوْجُ كَالْخَيْلِ الْجَوَامِحِ أطْلِقَتْ ... وَانْحَلَّ عَنْهَا مِقْوَدٌ وَلِجَامُ

تَجْرِي السَّفَائِنُ فَوْقَهُ وَكَأَنَّهَا ... وَالرِّيحُ تَدْفَعُ بالشِّرَاعِ ، حَمَامُ

وَمَنَاظِرٌ يَعْيَا الْقَرِيضُ بوَصْفِهَا ... وَيَضِلُّ فِي أَلْوَانِهَا الرَّسَّامُ[1]

فالأبيات ـ وإن كانت تعبر عن فرحة الطبيعة لعودة رشيد إلى حالتها الأولى بعدما ألمت بها الملمات ـ تجد الشاعر فيها وقف عند حدود الوصف الحسي لمظاهر الطبيعة التى استدعاها، ومع ذلك، فإنه رسم لوحة فنية رائعة تتمازج فيها الألوان، زرقة الماء، وخضرة النبات، وصفرة الرمال، وتعبر عن حركة الطبيعة، حركة الطيور بين الأشجار، والأمواج المتلاطمة في البحار، وتبرز فيها الأصوات المختلفة، شدو الطيور وصداه، وهدير الأمواج ، فهذه اللوحة تعبر عن صورة حية من صور الطبيعة الجميلة. ونلحظ أن الشاعر يقصد إلى هذا الوصف قصدًا ، يبين ذلك البيت الأخير.

ويمعن الجارم في الحسية عند حديثه عن الطبيعة حين يتبع طريقة القدماء وأسلوبهم

(١) لديو ن ٢ ٣١٠، ٣١١ . و لآكام: لتلال لمرتفعة. لخصر: لوسط. يعيا: يعجز. يضل: يتوه.

بالاعتماد علـى التشـبيهات والاسـتعارات وألوان البديع، فعندمـا يمدح الفـاروق يصفه بالنجم، وعندما يصف ذلـك النجم، تجده: متلألئًا، متألقًا، به المساء لبس قميصًا، ذلت له الكواكب؛ لأنَّ ضوءه فاق ضوءها:

بَهَــرَ الْوُجُــودَ بلُؤْلُــؤِيِّ ضِيَائِــــــهِ   نَجْمٌ تَــأَلَّقَ فِي بَدِيــعِ سَــــمَائِهِ

لَبِـسَ الْمَسَـــاءُ بِـهِ غِلاَلَــةَ مُسْــفِرٍ   حَتّى كَــأَنَّ الصُّبْـحَ مِنْ أسْـــمَائِهِ

وَتطَــامَنَتْ زُهْـرُ الْكَوَاكِـبِ هَيْبَــةً   لِلْمُشْــرِقِ الوَضَّــاحِ فِي عَلْيَائِـــهِ

هَيْهَــاتَ! أيْنَ ضِيَاؤُهَـا مِنْ ضَوْئِـهِ   وَسَــنَاؤُهَا مِنْ بَعْـدِ أوْجِ سَـنَائِهِ؟[١]

بل إن الحسية تتضح أكثر حينما يجلب الجارم بعض عناصر الطبيعة التى وصفها القدماء في أشعارهم، فيجلب «الظليم» (ذكر النعام) الذي يضرب به المثل في السرعة، ليصور ـ عن طريقه ـ سرعة البث الإذاعي، وأنه يفوق في سرعته سرعة الظليم، ويجلب كذلك «الأجرد السباح» (الفرس) للغرض نفسه:

يَكْبُــو الظَّلِيــمُ، وَأيْــنَ مِنْـكَ عِـدَاؤُهُ؟   وَيَكِـلُّ جُهْـدُ الأَجْـرَدِ السَّـــبَّاحِ[٢]

ونلاحظ التوظيف الجيد للعنصرين، فـالظليم يكبو، والأجـرد يكل ويتعب بجوار سرعة الإذاعة الفائقة، ومع هذا التوظيف ما زالت حسية الوصف طاغية.

لكن الجـارم قد يجلب عنـاصر الطبيعـة التـى وقف عندهـا القدماء لا لتوظيفهـا، بل لمجرد التقليد والمحاكاة، فمثلاً حينما يصف بلدته «رشيد» ، يجلب عناصر طبيعية، لعل رشيد لم ترها أبدًا (الآرام، الصبا، المراتع) :

يَـــا مَرْتَـعَ الآرَامِ رَنَّحَهَـــا الصَّبَـــا   كَيْــفَ الْمَرَاتِــعُ فِيـــكِ وَالآرَامُ[٣]

---

(١) الديوان ٢ ٣٩٣ . ولغلالة: شعار يبس تحت لثوب. لمسفر: لمضيء لمشرق. تطامنت: ذلت وخضعت. لأوج: لعلو.

(٢) السابق ١ ١٩٣ .

(٣) لسابق ٢ ٣٠٩ . ومرتع: موضع لهو ولعب. لآرم: لظباء. رنحها: ميبها.

وهو بذلك يذكرنا بالشاعر الجاهلي الذي يصف ديار المحبوبة بعد أن هجرتها:

بهَــا الْعِينُ وَالآرَامُ يَمْشِـــينَ خِلْفَـــةً   وَأطْلاؤُهَـــا يَنْهَضْــنَ مِنْ كُــلِّ مَجْثَمِ(١)

ومـن العناصر التى استدعاها الجـارم من الموروث الشـعري القديم ووصفهـا وصفًا دقيقًا وبدت عليها الحسية ـ عنصر «الصحراء» ، ففي الأبيات التي ذكرناها سباقًا من قصيدة «السودان» :

ثُـمَّ انْتَقَلْنَـــا إلىَ الصَّحْـرَاءِ تُوسِــــعُنَا   بُعْـدًا، وَنُوسِــــعُهَا صَـبْرًا وَتَهْوِينَـــا(٢)

يصـف فيها «الصحـراء» بأطرافها المترامية التى تتجـاوب فيها الأصـوات، ورمالها الزاخـرة كالبحر الزاخر، والكثبـان الرمليـة الشاخصة، والسـراب الخـادع الذي يتراءى فيها من بُعْد، وخلوها من النبـات، والصمت القاتل الذي يعمها، وهذا يجعلها ساحرة ومخيفة في آنٍ واحد .

وتبـدو ـ هنا ـ مغـايرة في الوصف بـين الجارم والشـعراء القدمـاء؛ إذ وَصْف الجارم أكـثر خصوصيـة؛ لأن ركز علـى وصف مظـاهر الصحراء في مكوناتهـا الخاصـة، على حين أن الشعراء القدماء ـ وخصوصًا الجاهلين ـ كانوا يصفون كل مظاهر «الصحـراء» الطبيعية مـن حيوان ونبات وأطلال وأخبيـة، وغير ذلـك. كما أن الجـارم يكسو بعض المكونـات حيوية وتشـخيصًا، فالكثبـان ناعسة، أطرافهـا كليلة، والسـراب مخاتل مراء، كمــا أنــه يحـاول الكشـــف عن كنــه الصحـراء وحقيقتهـا الغامضــة، توحـي بذلك الاسـتفهامات الحائرة: ماذا تكونين؟ قولي، مـا تكونينا؟ وتلك نظرة تأملية قد لا نجدها عند الشعراء القدماء.

والطريـف في وصف الجارم للطبيعة وصفًا حسـيًّا أنه يستدعى بعض العناصر التراثية

(١) لبيت من معقة زهير. رجع: لزوزني: شرح لمعقات لسبع (بدون) ص ٧٤ .

(٢) لديو ن ١   ١٤٢ .

يستعين بها في إبراز الوصف لعنصر من عناصر الطبيعة شاهده أو جذب انتباهه، فها هو في إنجلترا وفي قلب أوربا يصف يومًا باردًا، اشتدت عواصفه، وتكاثفت سحبه، فيشيح بوجهه نحو الموروث القديم، جاليًا من عناصره ما يعينه على وصف ذلك اليوم:

وَيْــلاَهُ مِــنْ يَــوْمِ الْخَمِيــسِ، فَإِنَّــهُ يَــوْمٌ عَبُــوسْ
فِيــهِ تَحَــارَبَتِ الرِّيَــاحُ، فَــلاَ تَقُــلْ حَــرْبَ الْبَسُــوسْ
خَــافَتْ غَوَائِلَــهُ الْغَزَالَــةُ، فَالْغَمَــامُ لَهَــا تُــرُوسْ
يَــوْمٌ أحَطْنَــا بِــاللَّظَى فِيــهِ، وَنَكَّسْــنَا الــرُّءُوسْ
فَكَأَنَّنَــا قَمْنَــا نُؤَيِّــدُ فِيــهِ مُعْتَقَــدَ الْمَجُــوسْ[(١)]

تستدعى الأبيات الموروث العربي الجاهلي «حرب البسوس، تروس» ويشير إشارات تاريخية إلى معتقدات غير المسلمين «المجوس» ، فيجعل من شدة الرياح حربًا ضارية «تحاربت الرياح»، ويصورها بحرب البسوس التي عرفت بضراوتها وقسوتها وطولها، وهذا يوحي بقسوة الرياح واستمرارها مدة طويلة، ومن قسوة هذا اليوم ووطأته، الشمس اختفت وتترست بتروس لكي تحمي نفسها، وكأنها جندي في ميدان حرب، أما الناس فقد التفوا حول النار منكسي الرءوس في صورة تشبه المجوس وهم يسجدون للنار التي يقدسونها .

وهذه الصور ـ بالرغم من تراثيتها ـ فريدة وطريفة، وبخاصة صورة الشمس المتترسة، بل إن اللوحة الشعرية كلها فيها جدة، حيث جعل من يوم «الخميس» ميدان حرب، على الرغم من أنه عنصر زماني، وميدان الحرب لا يكون إلا مكانًا .

ولم يقف الجارم عند حدود الوصف الحسي للطبيعة، بل تفاعل معها، فجاءت معبرة عن أفراحه وأتراحه، وتلونت بالجو العام في القصيدة، ففي مقام «الرثاء» ، نجد

---

(١) لديون ١ ٢٣٦ . ولبسوس: مرأة من لعرب قامت بسببها الحرب بين قبيتي بكر وتغب بني وئل من قبائل ربيعة. وظت ربعين سنة. غوئله: دوهيه. الغزالة: الشمس.

عناصر الطبيعة حزينة باكية، فحينما يرثي «الزهاوي» بدا الروض متجهمًا عابثًا رحلت عنه الطيور بعد إقفار خمائله، والنبت ذاويًا سقطت ثماره وذبلت أزهاره:

جَفَا الرَّوْضَ مُعْبَرَّ الأَسَارِيرِ مَاطِرُهْ   وَغَادَرَهُ قَفْرَ الْخَمَائِلِ طَائِرُهْ
ذَوَى نَبْتُهُ بَعْدَ الْبَشَاشَةِ وَارْتَمَتْ   مُصَوِّحَةً أَثْمَارُهُ وَأَزَاهِرُهْ[1]

أما في مقام «المدح والتهنئة» فنجد عناصر الطبيعة فرحة مستبشرة، فحينما يهنئ الملك فؤاد بعيد جلوسه على العرش يبدو العيش رخاء، واليوم ناضرًا، والروض مغنيًا شاديًا أيكه، والأغصان أعوادًا تبعث النغم، والأزهار دفوفًا تثير الطرب، والنسيم في حركة ونشاط يرتفع فوق المرتفعات، تجذبه الغصون، وتتعلق بردائه الأزهار، وتحوطه الورود والياسمين :

الْعَيْشُ مَخْضَلُّ الْجَوَانِبِ أخْضَرُ   وَالْيَوْمُ مِنْ نسْجِ السَّحَائِبِ أنْضَرُ
وَالرَّوْضُ يَصْدَحُ بالْبَشَائِرِ أيْكُهُ   فَالْعُودُ عُودٌ، وَالأَزَاهِرُ مِزْهَرُ
يَجْرِى النّسِيمُ فَيَجْتَازُ الرُّبَا   صُعُدًا، وَتَجْذِبُهُ الْغُصُونُ فَيَنْفِرُ
كَمْ زَهْرَةٍ عَلِقَتْ بفَضْلِ ردَائِهِ   فَالْوَرْدُ مِلْءُ ردَائِهِ وَالْعَبْهَرُ[2]

واللوحة تموج بالحركة وتتمازج فيها الألوان، وتنبعث منها الأصوات الشجية، وتفوح منها الروائح الزكية ، وكأنها لوحة رسمها فنان حاذق.

وتأثر الطبيعة بالجو العام للقصيدة يكثر في شعر الجارم، ويعد من إرهاصات الرومانسية، فكثيرًا ما وظف الرومانسيون الطبيعة على هذا النحو .

ويشتد تفاعل الجارم مع الطبيعة إلى حد التمازج معها، يبدو ذلك جليًّا في قصيدته

---

(١) الديوان ٢ ٣٨٢ . وطائره: المقصود المرثى. ذوى: ذبل. مصوحة: ذ بة يابسة.

(٢) السابق ٢ ٣٤٠ . والمخضل: الندى الرطب. نسج السحائب: النبات و الأزهار. و العود: الكلمة الأولى الغصن. و الثانية تلك الآلة الموسيقية المعروفة. الأزهر: جمع الأزهار. المزهر: الدف. الأيك: الفروع و الأغصان. العبهر: الياسمين.

«حنين طائر» (٢/ ٣٦٦)؛ حيث يجسد أحاسيسه ومشاعره وحنينه وشوقه في الطائر، ولولا بعض الإشارات الفاصلة في أثناء القصيدة لوقع التوحد الكامل بينهما ، هذا التوحد الذي يبرز في قوله مخاطبًا «النسمة» في قصيدته «السودان» :

نَبَّهْتِ فِي مِصْرَ قُمْرِيًّا بِمُعْشِبَةٍ مِنْ الرِّيَاضِ كَوَجْهِ الْبِكْرِ تَلْوِينَا

فَرَاحَ فِي دَوْحِهِ، وَالْعُودُ فِي يَدِهِ يُرَدِّدُ الصَوْتَ قُدْسِيًّا فَيُشْجِينَا

صَوْتٌ مِنَ الله تَأْلِيفًا وَتَهْيِئَةً وَمِنْ حَفِيفِ غُصُونِ الرَّوْضِ تَلْحِينَا

يَطِيرُ مِنْ فَنَنٍ إلى فَنَنٍ وَيَبْعَثُ الشَّدْوَ والنَّجْوَى أفانِينَا[1]

فالقمرى المتنقل الشادي المرح هو الشاعر ذاته، بالرغم من مبالغته في التوهيم باستخدام ضمير الغائب الدال على القمري، وضمير المتكلمين الدال عليه هو، ولكن الذي يتأمل هذا الأبيات والأبيات التى بعدها يتبين له التمازج من ناحية، ودلالة القمري على الشاعر من ناحية أخرى .

وتجدر الإشارة إلى قدرة الجارم على تشخيص الطبيعة وبث الحياة فيها، فتراه ـ مثلاً ـ يرسم صورة للزهر يتيه، وأغصانه تفخر به ، والزهرات تتجنى وتظلم، وتخاف وتجرى وتصغى، وتقترب وتقبل، والغيث يبكي، والغدير يجرى :

أخْرَجَ الرَّوْضُ أطْيَبَ الثَّمَراتِ هَاتِ مَا شِئْتَ مِنْ قَرِيضِكَ هَاتِ

زَهَرَاتٌ تَتِيهُ بِالْغُصْنِ زَهْوًا وغُصُونٌ تَتِيهُ بِالزَّهَرَاتِ

صَيَّرَتْ صَفْحَةَ الرِّيَاضِ سَمَاءً وَتَجَنَّتْ فِيهَا عَلَى النَّيِّرَاتِ

لَمْ تُفَارِقْ كِمَامَهَا، وَشَذَاهَا يَنْشُرُ الطِّيبَ فِي جَمِيعِ الْجِهَاتِ

---

(١) لديو ن ١ ١٤٠ . و لقمري: طائر معروف.

تَرْهَبُ الرِّيحُ أنْ تَخُدَّ لَهَا خَدًّا فَتَجْرِى فِي خَشْيَةٍ وَأَنَاةِ
مُصْغِيَاتٌ إذَا الْحَمَائِمُ رَنَّتْ بَيْنَ تِلْكَ الْخَمَائلِ النَّضِرَاتِ
ضَاحِكَاتٌ إذَا بَكَى عَابسُ الغَيْثِ وَفَاضَتْ عَيْنَاهُ بِالْعَبَرَاتِ
وَإذَا مَا جَرَى الْغَدِيرُ تَدَانَتْ لِتُحَيِّى الْغَدِيرَ بِالْقُبُلاتِ(١)

فأنت أمام شخوص إنسانية ـ وليس مظاهر طبيعية ـ تمارس كثيرًا من نشاطاتها الحياتية الحركية والسمعية والبصرية، بل والمعنوية ...

وهكذا ـ بالرغم من احتكاك الجارم المعتدل بالطبيعة ـ استطاع أن يفوف لنا شعرًا يكشف عن روح فنان قادر على توصيف الطبيعة وتوظيفها في التعبير عن تجربته وإحساسه بجمالها، في نماذج كثيرة غير التي سبقت يضيق المقام عن ذكرها .

ثانيًا: فنون أدبية جديدة :

برزت في الشعر العربي الحديث موضوعات لم تكن مطروقة بكثرة في الشعر العربي القديم، ساعد على بروزها تغير ظروف الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، فاهتم الشعراء المحدثون بأحداث الحياة اليومية من حولهم، وكشفوا عن كثير من الأحداث السياسية والاجتماعية، وعبروا عن النزعات القومية والوطنية، كل ذلك بجانب الأغراض القديمة، ولكن بدرجات متفاوتة من شاعر إلى شاعر. ومن فترة إلى فترة .

وعلى كل حال، فالأغراض القديمة ضعفت في العصر الحديث، بل إنها اختفت في بعض الاتجاهات الشعرية المعاصرة، وحتى الاتجاهات التى خاضت فيها أصابها التطور، فتغيرت طبيعة هذه الأغراض ، فالمدح ـ مثلاً ـ أصبح نوعاً من الشعر السياسي .

---

(١) لديون ١ ٩٦ . وتخد: تجرح وتخدش.

والجـارم من الشـعراء الذين طرأ التجديد على موضوعاتهم، فاسـتطاع أن يعبر عن: حياته وتجاربه، وقضايا وطنه ومشكلاته، والقضايا القومية، وبعض الأحداث العالمية.

ويمكن بيـان أبـرز الموضوعـات التي خـاض فيهـا الجـارم في الألوان الآتيــة: الشـعر القومي، والشـعر الوطني، والشـعر الاجتماعي. ونحاول ـ الآن ـ بيـان كيفية تناوله لمثل هذه الألوان، ودورها في إبراز تجربته والتعبير عنها .

١ـ الشعر القومي:

كان للأحداث التي وقعت في العصر الحديث، وخصوصًا نكبة الاستعمار التي مُنِيَ بهـا الوطن العربي، أثره الكبير في إيقاظ النزعـة القومية المتمثلـة في القومية العربية، وقد ظهرت هذه النزعــة جليـة في دواوين الشــعراء ومنهم الجـارم، فقـارئ ديوانـه يجد أن العروبـة قيثارته الأثيرة التي طالمـا عزف على أوتارها ألحانًا شـجية، فرحة تارة، وحزينة تـارة أخرى، فعزف ألحانًـا تتغنى باللغـة العربيـة، وتبكي ما أصابهـا، وتثور على من لا يرعون لها حقًّا، ولا يقيمون لها وزنًا، فمما قاله متغنيًا :

يَـا ابْنَـةَ الضَّـادِ أنْـتِ سِـرٌّ مِنَ الْحُسْـنِ تَجَلَّى عَلَى بَنِي الإنْسَـانِ
كُنْتِ فِـي الْقَفْـرِ جَنَّـةً ظَلَّلَتْهَـا حَالِيَـاتٌ مِـنَ الْغُصُـونِ دَوَانِـي
لُغَـةُ الْفَنِّ أنْـتِ وَالسِّـحْرِ وَالشِّـعْرِ، وَنُورُ الْحِجَـا، وَوَحْيُ الْجَنَـانِ[(١)]

وتشـي الأبيات بجمـال اللغة العربيـة الفـائق؛ لأنها سـر من الحسـن، وتكشـف عن منافعها الجمّـة؛ فهي الجنـة ـ في المكان المقفر ـ يسـتظل بهـا الناس ويـأكلون من ثمرها، وتبين ـ أيضًا ـ وظائفهـا المتعددة، فهي لغـة سـاحرة تخلب الألبـاب، لغة شـاعرة تغذى العواطف والأرواح، ولغــة المحجة والبرهـان يســتعين بهـا العقل في أوقـات الضرورة؛

---

(١) لديو ن ١ ٧٠ . و بنة لضاد: لغة لعربية.

ولذلك نجد الجـارم ـ في سياق أسفه على دولة بنى العباس الزائلة ـ يتحدث عنها حديثًا يقطر حزنًا :

أزْهَرَتْ فِـي حِمَـاهُمُ الضَّـادُ حِينًـا وَذَوَتْ بَعْدَهُـمْ لِغَـيْرِ أوَانِ
إنْ أصَـاخَتْ، فَـالْقَوْلُ غَـيْرُ فَصِيحٍ أوْ رَنَتْ، فَـالْوُجُوهُ غـيرُ حِسَـانِ(١)

والجارم ـ دائمًـا ـ حريص على اللغـة العربيـة، يرجو أن تظل قوية البنيـان، فصيحة اللسـان؛ ولذلك يثور ثورة عارمـة على هؤلاء الذين يحـاولون هدمها، ويبتعدون عنها، ويلجئون إلى غيرها :

سَـكَتَ الْعَنْدَلِيـبُ فِـي وَحْشَـةِ الـدَّوْحِ، وَغَنَّـتْ نَوَاعِـقُ الْغِرْبَـانِ
فَسَـمِعْنَا مِـنَ النُّشُـوز أفَـانِينَ يُرَوِّعْـنَ صَـادِحَ الأَفْنَـانِ
أسْـمَعُونَا برَغْمِنَـا فَصَبَرْنَـا ثُـمَّ ثُرْنَـا غَيْظًـا عَلَـى الآذَانِ
جَلَبُـوا لَلْقَرِيـضِ ثَوْبًـا مِـنَ الْغَـرْبِ، وَلَـمْ يَجْلُبُـوا سِـوَى الأَكْفَـانِ(٢)

وتفوح من الأبيات رائحة سخرية لاذعة من هؤلاء النفر المجترئين على اللغة العربية، فوصمهم بذلك الوصف القبيح (الغربان) ذات الأصوات القبيحة الباعثة على التشاؤم.

وكـأن الجارم في الأبيـات يشـير إلى تلـك الفترة التى عـلا فيها صـوت نفر ينادون، بهجر اللغة العربية وتراثها إلى غيرهمـا، وحاولوا فرض صوتهم ورأيهم تساعدهم على هذا جهات متعـددة، ولكنهم لم يفلحوا، ولَمَّا كـانت ثورتهم عاتية نجـد الجارم يتوجه إليهم وكأنه يرجوهم أن يكفوا عما هم عليه، وأن يحافظوا على اللغة العربية: ديباجتها

---

(١) لديو ن ١ ٧١ . وأصاخ له: ستمع. رنا: أدم لنظر.

(٢) لسابق ٢ ٣٥٣ . ولعندليب: طائر مغرد. ولشاعر يقصد نفسه. نوعق: صوت لغر ب. صادح لأفنان: لمقصود لطيور ذ ت لصوت لجميل.

وألفاظها وأساليبها:

ولا تَثُورُوا عَلَى تُرَاثِ امْرِئِ القَيْسِ وَصُونُوا دِيبَاجَةَ الذُّبْيَانِي
وَاتْرُكُوا هَذِهِ الْمَعَاوِلَ بِاللهِ فَإِنِّي أخْشَى عَلَى الْبُنْيَانِ
وَاحْفَظُوا اللَّفْظَ وَالأسَالِيبَ وَالذَّوْقَ وَهَاتُوا مَا شِئْتُمْ مِنْ مَعَانِي[(١)]

ولعل الذي دفع الجارم إلى هذا الاهتمام الكبير باللغة العربية اعتقاده أنها الرابطة القوية التى تجمع شمل العرب مهما فرقت بينهم السدود أو بَعُدتْ بينهم المسافات:

جَمَعَتْنَا الْفُصْحَى فَمَا مِنْ وِهَادٍ فَرَّقَتْ بَيْنَنَا وَلاَ مِنْ نُجُودِ[(٢)]

والجارم لا يفتأ يشارك البلاد العربية أفراحها وأتراحها، ففي قصيدته «لبنان الثائر» يشارك هذا البلد العربي (لبنان) فرحته بثورته الوطنية على الاستعمار، فبعد مطلع يجمع بين الفرح والتعجب والدهش مما حدث يقول معبرًا عن ذلك مشيدًا بأبناء «لبنان» الشجعان :

وَإذَا شَادٍ يُغَنِّي مَرِحٌ لُؤْلُؤِيُّ الصَّوْتِ، حُلْوُ الْمَذْهَبِ
صَاحَ: ذا لُبْنَانُ فانْزِلْ سَفْحَهُ قُلْتُ: مَا لِي غَيْرَهُ مِنْ أرَبِ
هُوَ عِرِّيسٌ لآسَادِ الْحِمَى وَكِنَاسٌ لِظِبَاءِ الرَّبْرَبِ[(٣)]

وفي قصيدته «فلسطين» تؤرقه قضيتها، فيعتصر قلبه الحزن ويسكب الدموع حرى لما حل بها وابتليت به من الاحتلال الصهيوني الغادر:

---

(١) لديون ٢ ٣٥٣. ومرؤ لقيس: شاعر جاهلي كبير من ًصحاب لمعقات. لمعاول: جمع معول وهو لذي يستعمل في لهدم .

(٢) لسابق ١ ٢٦ . ولوهاد: جمع وهد. وهو لأرض لمنخفضة. ولنجود: جمع نجد وهو لأرض لمرتفعة.

(٣) لسابق ١ ٢١٣ . وعريس: بيت لأسد. وكناس: بيت لظبي. ظباء لربرب: ظبي لقطيع.

نَفْسِي فِدَاءُ فِلِسْطِينٍ وَمَا لَقِيَتْ وَهَلْ يُنَاجِي الْهَوَى إلاَّ فِلِسْطِينَا؟
نَفْسِي فِدَاءٌ لأُولَى الْقِبْلَتَيْنِ غَدَتْ نَهْبًا يُزَاحِمُ فِيهِ الذِّئْبُ تِنِّينَا
قَلْبُ الْعُرُوبَةِ إنْ تَطْعَنْهُ زِعْنِفَةٌ كُنَّا لَهَا وَلأشْقَاهَا طَوَاعِينَا
وَقَلْعَةُ الشَّرْقِ إنْ مُسَّتْ جَوَانِبُهَا خُضْنَا لَهَا جُثَثَ الْقَتْلَى مَجَانِينَا
وَأسْطُرٌ مِنْ تَوَارِيخٍ مُخَلَّدَةٍ كَانَتْ لِمَجْدِ بَنِي الْفُصْحَى عَنَاوِينَا
فَقَبِّلُوا تُرْبَ «حِطِّينٍ» فَإنَّ بِهِ دَمَ الْبُطُولَةِ مِنْ أيَّامِ «حِطِّينَا»[1]

فهنا نحس عاطفة صادقة مفعمة بالأسى لما أصاب فلسطين، ونفسًا ثائرة عازمة على التحدى والتضحية، شديدة الشوق إلى مجد فائت تحقق على أرض هذا البلد العربي، راغبة في عودة هذا المجد، وقد انعكست هذه العاطفة وتلك الثورة على ألفاظ الشاعر وعباراته، فجاءت مفردات وعبارات دالة على حالته النفسية والشعورية «فداء، يناجي، الهوى، خضنا، جثث القتلى، مجانينا ..» ، كما انعكست على ذاكرته التاريخية فاستحضرت الماضى المجيد المتمثل في موقعة «حطين» الشهيرة التى على أثرها استرد المسلمون بيت المقدس من أيدي الصليبيين. ولفرط الحزن الذي يعتلج في صدر الشاعر، نجده يتجه إلى العرب في نبرة شديدة اللهجة محذرًا إياهم من التفريط في فلسطين، فالتفريط فيها يودي بعروبتهم، ويضيع كلمتهم :

إنْ لَمْ تَصُونُوا فِلِسْطِينًا وَجَبْهَتَهَا ضَاعَتْ عُرُوبَتُنَا وَانْفَضَّ نَادِينَا[2]

ولعل مشاركة الجارم البلاد العربية في أفراحها وأحزانها، ودعوته العرب إلى الدفاع عن فلسطين، راجع إلى اعتباره هذه البلاد وحدة واحدة في الدم والوطن والمشاعر والوجدان والتاريخ، فوحدة الدم تتجلى عنده في أن العرب ينتمون إلى أصل واحد هو الأصل العدناني أو القحطاني ، ووحدة الوطن تتجلى في أنهم يعيشون في وطن واحد

(١) لديون ٢ ٢٨٨ . وزعنفة: جماعة ليس ًصهم و حد. لأشقاها: لشديد لعسر. طو عينا: محاربين ومصيبين لهم.

(٢) لسابق ٢ ٢٩٠ .

محدد المعالم، ووحدة التاريخ تتجلى في أن تاريخهم واحد، فكلهم إخوان تجمعهم هذه الأواصر:

بَنِي الْعُرُوبَةِ إنَّ اللهَ يَجْمَعُنَا فَلاَ يُفَرِّقُنَا فِي الأَرْضِ إنْسَانُ
لَنَا بِهَا وَطَنٌ حُرٌّ نَلُوذُ بِهِ إذَا تَنَاءَتْ مَسَافَاتٌ وَأَوْطَانُ
غَدَا الصَّلِيبُ هِلالاً فِي تَوَحُّدِنَا وَجَمَّعَ الْقَوْمَ إنْجِيلٌ وَقُرْآنُ
وَلَمْ نُبَالِ فُرُوقًا شَتَّتَتْ أُمَمًا عَدْنَانُ غَسَّانُ أوْ غَسَّانُ عَدْنَانُ
أوَاصِرُ الدَّمِ وَالتَّارِيخِ تَجْمَعُنَا وَكُلُّنَا فِي رِحَابِ الشَّرْقِ إخْوَانُ(١)

أما وحدة الوجدان فجلاها الشاعر في تجاوب عناصر الطبيعة والمظاهر الحضارية في البلدان العربية، فتجاوبت المدن والأنهار والجبال والآثار، فضلاً عن البشر، ليؤكد الود والإخاء والتوحد، فمثلاً يكشف عن الود والتواصل بين مصر والعراق فيقول مخاطبًا العراق:

أهْلُوكِ أهْلُونَا، وأبْنَاءُ الْعَشِيرَةِ وَالْجُدُودِ
بَيْنَ الْقُلُوبِ تَشَوُّفٌ كَتَشَوُّفِ الصَّبِّ الْعَمِيدِ
حَتَّى يَكَادُ يُحِبُّ نَخْلَكِ نَخْلُ أهْلِي فِي «رَشِيدِ»
شَطَّتْ مَنَازِلُنَا، وَمَا احْتَاجَ الْفُؤَادُ إلَى بَرِيدِ
الرَّافِدَانِ تَمَازَجَا فِي الْحُبِّ بِالنِّيلِ السَّعِيدِ
وَتَعَانَقَ الظِّلاَّنِ: ظِلُّ الطَّاقِ وَالْهَرَمِ الْمَشِيدِ(٢)

---

(١) لديو ن ١ ٨٥ .

(٢) لسابق ١ ١٧٦، ١٧٧ . والتشوف: لتطع إلى لشيء و لنظر إليه. لصب: لعاشق لمستهام. لعميد: لذي هده لعشق وأضناه لغرم. شطت: بعدت. لطاق: إيو ن كسرى وهو عى مسافة غير بعيدة من بغد د.

وتتجلى وحدة الوجدان ـ أيضًا ـ في التجاوب الذي يحدث بين البلدان العربية إذا أصاب إحداها مصاب أو حل بها مكروه، فهي كالجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى:

إِذَا مَسَّتِ الْبَأْسَاءُ أذْيَالَ دِجْلَةٍ   قَرَأْتَ الأَسَى فِي صَفْحَةِ النِّيلِ وَالْكَمْدَا

وَإِنْ طُرِفَتْ عَيْنٌ ببَغْدَادَ مِنْ قَذًى   رَأَيْتَ بِمِصْرٍ أعْيُنًا مُلِئَتْ سُهدَا

إخَاءٌ عَلَى الْفُصْحَى تَوَثَّقَ عَقْدُهُ   وَشُدَّتْ عَلَى الإِيمَانِ أطْرَافُهُ شَدًّا(١)

وهكذا يبرز الجارم عرا التواصل والتواد، ويؤكد قوة التجاوب بين البلدان العربية، في عاطفة مشبوبة، وتجربة صادقة، فلا تكلف أو تصنع أو مبالغات، وإنما تعبير عما يجوس بداخله من الحب لإخوانه العرب الذي يدفعه إلى الارتباط بهم والتواصل معهم والفرح لفرحهم والحزن لأحزانهم، ولشدة حبه لهم نجده يتخوف عليهم من الأعداء؛ ولذلك لا يفتأ يحذرهم من هؤلاء الأعداء الذين يترقبون الفرصة ليفتكوا بهم :

تَنَمَّرَ الْغَرْبُ وَاحْمَرَّتْ مَخَالِبُهُ   وَأرْهَفَتْ نَابَهَا لِلْفَتْكِ ذُؤْبَانُ

ثَارَاتُ طَارِقٍ الأُولَى تُؤَرِّقُهُمْ   وَمَا لِمَا تَتْرُكُ الثَّارَاتُ نِسْيَانُ(٢)

ويدل الجارم العرب إلى الطريق الأمثل الذي يتغلبون به على أعدائهم، وهو طريق العلم:

بَنِي الْعُرُوبَةِ مُدُّوا لِلْعُلُومِ يَدًا   فَلَنْ تُقَامَ بِغَيْرِ الْعِلْمِ أرْكَانُ(٣)

ويطلب منهم أن يقتدوا بأسلافهم الذين سلكوا طريق السيادة، ففازوا وعلوا:

---

(١) الديوان ١ / ٢٢٤، ٢٢٥ . والكمد: الحزن المكتوم. قذًى: مرض العين.

(٢) السابق ١ / ٨٤ .

(٣) السابق ١ / ٨٦ .

بَنُــو الْعَـربِ الّذِيــنَ عَلَـوا وَسَـــــــادُوا   سَـــــــمَا فَـرْعٌ لَهُـمْ واعْــتَزَّ أصْـلُ[1]

٢ـ الشعر الوطني:

الجـارم من الشـعراء الذين تغنوا بأوطانهـــم، وأشـادوا بأمجادها، فوقف أمام وطنه (مصـر)، فوصف جمالـه، وأشـاد بأمجاده، ومـدح شعبه، ودعا شـبابه إلى التضحيـة من أجله، فها هو يصف جمال هذا الوطن، فيقول:

أنْـتِ يَــا مِصْــرُ بَسْــــــمَةٌ فِـي فَـمِ الْحُسْــــــنِ، وَدَمْـعُ الْحَنَـــانِ فَـوْقَ الْخُـدُودِ

أنــتِ فِي الْقَفْـرِ وَرْدةٌ حَولَهـــا الشَّــــــوكُ، وَفِــي الشَّــــــــوْكِ عِــزَّةٌ للـوُرودِ

يَلْـــــــــثمُ البَحْـرُ منـك طِيـبَ ثُغُـور   بَيْـــنَ عَـــذْبِ اللّمَـــى وبـــينَ بُـــرُود

يَـــا ابْنَـــــــةَ النّيــلِ أنــتِ أحْلَـى مِــنَ الحُــبِّ وَأزْهَـى مِــن ضَاحِكَـــاتِ الوُعُـودِ

نَـــــثَرَ النّيــــلُ فيــكِ تِـــبْرًا وَأوْهَـــى   لِينُـــــهُ مِـنْ قَسَـــــــاوَةِ الْجُلْمُـودِ[2]

ففي هذه اللوحـة تبرز مجموعـة من الصفات لتبين الصـورة المشرقة لمصر؛ إذ تتجمع في طياتها إضاءات عن جمال مصر وخيرها وقوتها، كما تكشف عن عاطفة حب قوية من الشاعر نحو وطنه، ومدى قربـه من قلبه، يتجلى ذلك في استخدامه لضمير الخطاب وتكراره، وفي كثرة الأوصاف المعنوية التى اعتمد عليها في بناء اللوحة.

وإذا كـان الجـارم قد وصف الوطـن الأم ، فإنـه يصف بعض مدنـه، كالإسـكندرية ورشـيد والفيـوم[3] ، ويصف مظـاهره الطبيعيـة والحضارية كالجامعــة المصرية ووزارة المعارف ودار العلوم والنيل ودار الإذاعة[4] وغيرها .

---

(١) لديو ن ١   ١٩٢ . وسما: علا و رتفع. ًصل: حسب ونسب.

(٢) لسابق ١   ٢١ . وًوهى: ًضعف. لجمود: لصخر.

(٣) لسابق ١   ١ . ٢٧١   ٢ . ٤٩   ٢ . ٣٠٧   ٥٣٣ .

(٤) لسابق ١   ١ .٧٨   ١ . ٩٦   ٢ .١١٥   ٢ .٣٩٤   ٤٦٧ .

ولا يكتفي الجارم بوصف مصر، بل يشيد بتاريخها المجيد، وشعبها الأبي، فيذكر حضارتها القديمة، وكيف أنها كانت المشعل الوهاج الذي يضيء للناس طريقهم:

قَدْ حَمَلْتِ السِّرَاجَ للنَّاسِ، وَالْكَوْنُ غَرِيقٌ فِي ظُلْمَةٍ وَخُمُودِ[1]

ويشيد بمجدها التليد في ماضيها وحاضرها :

أنتِ أُمُّ الْمَجْدَيْنِ بَيْنَ طَرِيفٍ يَتَحَدَّى الْوَرَى وَبَيْنَ تَلِيدِ

كَمْ جَدِيدٍ عَلَيْهِ نُبْلُ قَدِيمٍ وَقَدِيمٍ عَلَيْهِ حُسْنُ جَدِيدُ[2]

ويفرح لنهضتها الحاضرة ويوضح أثر هذه النهضة على الحياة:

وَإِذَا نَهْضَةٌ تَدِبُّ بِمِصْرٍ كَدَبِيبِ الْحَيَاةِ فِي الأَبْدَانِ

وَإِذَا الْيَوْمُ بَاسِمٌ وَاللَّيَالِي مُشْرِقَاتٌ وَالدَّهْرُ مُلْقِي الْعِنَان

وَإِذَا الضَّادُ تَسْتَعِيدُ جَمَالاً كَادَ يَقْضِي عَلَيْهِ رَيْبُ الزَّمَان[3]

والأبيات تكشف عن الأثر الفاعل للنهضة، ذلك الأثر بدا جليًّا على الإنسان والزمان واللغة العربية، ولذلك يطلب من «مصر» التقدم في طريق المجد والرقي:

خُذِى مِصْرَ أسْبَابَ السَّمَاءِ لِمَوْطِنٍ مِنَ الْعِزِّ لا يَسْمُو إلَيْهِ التَّطَلُّعُ[4]

ويشيد الجارم بشعب مصر الذي يقف متنمرًا لكل من يريد انتهاك حرماتها:

كِنَانَةُ الله حِصْنُ الشَّرْقِ تَحْرُسُهُ شِيبٌ خِفَافٌ إلَى الْجُلَّى وَشُبَّانُ

أَبَوْا عَلَى الْقَسْرِ أنْ يَرْضَوْا مُعَاهَدَةً بكُلِّ حَرْفٍ بِهَا قَيْدٌ وَسَجَّانُ

---

(١) لديوان ١ ٢٢.

(٢) السابق ١ ٢٢ .

(٣) السابق ١ ٧١ ، ٧٢ .

(٤) السابق ٢ ٣٤٩ .

وَكَمْ مشَـــوْا لِلِقَــاءِ الْمَوْتِ فِي جَذَلٍ   وَالْمَوْتُ مُنْكَمِشُ الأظْفَــار خَزْيَــانُ[١]

يكشف الشاعر في الأبيات عن شجاعة كبيرة، تتضح في مشاركة الجميع في حراسة مصر، شيبًا وشبانًا، وفي نزعة الإباء التى يتمتع بها المصريون، وفي حالتهم مع الموت الذي يقف عاجزًا خائرًا أمامهم.

وتتمتع الأبيات بقوة في الأسلوب وعلو في النغمة، فقوة الأسلوب تنبع من المفردات الحادة والدلالة القوية المعنى (حصن، القسر، قيد، سجان، الجلى، الموت) والتعبيرات الموحية بالصرامة (تحرسه شيب و .. وشبان، أبوا على القسر، كم مشوا للقاء الموت)، وتبدو دقة الشاعر واضحة في وصفه الشيب بالخفاف؛ إذ الشيب حينما يُذْكَر يستدعى الذهنُ فورًا معاني الضعف والبطء، فأزاح بذلك الوصف تطرق مثل هذا المعنى إليه .

ويشيد بجيش مصر الباسل:

يَـــاجَيْشَ مِصْـرَ ولا آلُـوكَ تَهْنِئَـــــةً   حَقّقْـتَ ظَـنَّ اللّيَـــالِي وَالْمُنَـى فِينَــــا

وَصَلْـتَ آخِـرَ عُلْيَانَــــا بأَوَّلِهَـــــا   فَمَــــــا أوَاخِرُنَــــــا إلاّ أوَالِينَـــــــا

أعَدتَهَـــا وَثْبَـــــةً بَدْرِيَّـــــةً صَرَعَـتْ   دُهَـــــاةَ جَيْـشِ يَهُـوذَا وَالدَّهَاقِينَـــــا

شَـــــجَاعَةٌ مَزَّقَـتْ أحْـلامَ سَاسَـــــتِهِمْ   وَعَلّمَـتْ مُـــتْرفِيهِمْ كَيْـفَ يَصْحُونَـــــا

تَسِــــــيُر مِـنْ ظَفَـرٍ حُلْـوٍ إلَـى ظَفَـرٍ   مُبَــــارَكَ الْفَتْحِ وَالرَّايَـــاتِ مَيْمُونَـــاُ[٢]

ولاينسى الجارم أن ينصح الشباب لكي ينهضوا بمصر إلى أبعد مدى :

(١) الديوان ١   ٨٥ ، ٨٦ . وأبو : رفضو . لقسر: لإكر ه عبى لأمر. معاهدة: لمقصود معاهدة سنة ١٩٣٦م لتي كانت بين مصر وإنجلتر . جذل: فرح. خزيان: مستحي وخجلان.

(٢) لسابق ٢   ٢٩٠ . وآلوك: أرسل إليك رسالة. بدرية: نسبة إلى غزوة بدر. لدهاقين: لزعماء في لدين.

فَـــــأَيْقِظُوا مِصْـــرَ مِـــنْ جَدِيـــدٍ فَإِنّهَــــــــــا مَلّــــتِ الرُّقُــــودَا

لا تَرْسُــــــــــمُوا لِلطُّمُــوحِ حَــدًّا فَــــــالْمَجْدُ لا يَعْــرِفُ الْحُــدُودا

العِلْـــمُ أمْضَـــى مِـــنَ الْمَوَاضِـــي فَجَــــرِّدُوا نَحْـــوَهُ الْجُهُـــودا

مِصْـرُ تُرِيــدُ السَّــــــمَاءَ وَثْبَـــا وَأَوَّلُ النُّجْــــــحِ أنْ تُرِيــــــدا[1]

والأبيات تعلوها النبرة الخطابية الوعظيـة، نتيجة إكثار الشاعر من استخدام أسلوب الأمر والنهي، كمـا تبدو النغمـة حماسـية، والإيقـاع سـريعًا، وهو ويتناسـب مـع رغبة الشاعر الملحة في الإسراع بعملية النهوض والتقدم .

وتجدر الإشارة إلى أنـه ـ بالرغم من قلة القصـائد التي تحدث فيها الجارم عن مصر ـ قد جـاء ذكرها كثـيرًا متناثرًا في قصـائد كثيرة، هذا إلى كـثرة مدائحة ومراثيـه لزعماء الأمة وشعرائها وعلمائها ، وهذا يمكن عده من الشعر الوطني .

وتجدر الإشــارة ـ أيضًــا ـ إلى أن الأحـداث التى مـرت بهـا مصر لم يعرهـا الجـارم اهتمامًـا كبيرًا مثلما فعل شعراء كثـيرون، أمثال: شوقي وحافظ، فلم تبرز الأحداث في شعره إلا قليلاً، وذلك مثل قوله عن معاهدة ١٩٣٦م :

مُعَــــاهَدةُ الصَّدَاقَـــــةِ وَالتّـــآخِي غَـدَتْ لِجُهُـودِكَ الْعُظْمَـى وسَـــــامَا

رَفَعتَ بِهَـــا عَــنِ الأَعْنَـــاقِ نِـــيرًا وَمَزَّقْــتَ الْغَمَـــــائِمَ وَالْكِمَامَــــــا

وَسَـــــابَقَتِ الْمَمَـــالِكَ مِصْـرُ وَثْبًــا إلاَمَ تَظَــلُّ وَانيَــــــــةً إلاَمَــــــا؟[2]

ونلاحظ أن حديثه عن المعاهدة جاء في معرض مدحه لمصطفى النحاس، ونلاحظ ـ أيضًا ـ تعريضــه بالإنجليز عـن بعد، وهذا ديدنـه وتلك طريقتــه، فلم يذكر الإنجليز في

(١) لديو ن ٢ ٣٦٢ .

(٢) لسابق ٢ ٥٤٥ . وو نية: متكاسة.

ديوانه كله إلا تعريضًا ، ولعل مرد ذلك خوف الجارم من بطشهم، أو لاتصاله بالأسرة المالكة التى كانت مع الإنجليز في خندق واحد .

٣ـ الشعر الاجتماعي:

هذا النوع من الشعر يهتم فيه الشاعر بقضايا المجتمع ومشكلاته، وهذا الاهتمام ليس غريبًا على طبيعة الشعر والأدب عمومًا «فنحن نفترض في الأديب المعاصر حصيلة وافرة من الثقافة والخبرة ، فضلاً عن حس مرهف، وإدراك سليم للأمور، ودقة في ملاحظة الحياة في تطورها الظاهري والباطني، وهذه الميزات لا يمكن أن تسمح للأديب أن يعيش في عزلة عن مجتمعه ومشكلاته، بل الأحرى أنها تشده إليها شدًّا»(١) .

والجارم من الشعراء الذين طرقوا هذا النوع من أنواع الشعر، واتخذ ـ عنده ـ عدة أشكال، حيث إنه طوف في عدة مجالات، كلها تدور في فلك المجتمع وقضاياه ومشكلاته، فاهتم بقضية التعليم اهتمامًا كبيرًا بدا ذلك واضحًا في حديثه عن دور العلم الذي سبق الحديث عنه عند الحديث عن الشعر الوطني، فقد تحدث عن : دار العلوم ووزارة المعارف، والجامعة المصرية، والمجمع اللغوى. وتجلى ـ كذلك ـ في دعوته الشباب إلى التزود من العلم، وعدم الاتكاء على ميراث الأجداد :

زُمَرَ الشَّبَابِ، وَلِى مَلامَةُ نَاصِحٍ   لَوْ تَسْمَعُونَ نَصِيحَةَ النُّصَّاحِ!
بالْعِلْمِ «مَرْكَونِي» تَسَلَّقَ لِلْعُلا   وَبَعَزْمَةِ الوَثَّابَةِ الطَّمَّاحِ
رَجُلٌ عِصَامِيُّ الأَرُومَةِ لَمْ يَنَلْ   مَجْدًا «بـآمُونٍ» وَلاَ «بفِتَاحِ»

(١) د عز لدين إسماعيل: لشعر لعربي لمعاصر ـ قضاياه وظوهره لفنية و لمعنوية (د ر لفكر لعربي. لطبعة لثالثة. ١٩٧٨م) ص ٣٧٤ ـ ٣٧٥ .

تَتطَلّـعُ الدُّنْيَـا إلَيْــهِ وَتَمْتَطِـى ... ذِكْـرَى مَـآثِرِهِ مُتُـونَ رِيَـاحِ

إنَّ التّفَـاخُرَ بِـالْقَدِيمِ تَعِلّـةٌ ... وَالْجهْـلُ لِلْمَجْـدِ الْمُؤَثّـلِ مَـاحِي

وَالْعِلْـمُ مِصْبَـاحُ الْحَيَـاةِ فَنَقِّبُـوا ... مِـنْ قَبْـلِ أنْ تَثِبُـوا عَـنِ الْمِصْبَـاحِ

بَلِـيَ السِّـلاَحُ مَـعَ الْقَدِيـمِ وَعَهْـدِهِ ... وَالآنَ صَـارَ الْعِلْـمُ خَـيْرَ سِـلاحُ[1]

والشاعر إذ يدعو الشباب إلى العلم وإلى عدم الارتكان إلى أمجاد الماضين يأتي لهم بمثل يحذون حذوه «مركوني» العالم الإيطالي الذي اخترع أجهزة الإذاعة اللاسلكية، فنال إعجاب العالم بسبب علمه وطموحه لا بسبب مجد آبائه وأجداده؛ ولذلك يرى العلم هو الأساس، ولكنه العلم النافع الذي يرفع الإنسان لا الذي يخفضه:

وَالْعِلْـمُ مِـيزانُ الْحَيَـاةِ فَـإِنْ هَـوَى ... هَـوَتِ الْحَيَـاةُ لأَسْـفَلِ الأَدْرَاكِ[2]

واهتم الجارم ـ أيضًا ـ بالدعوات السائدة في عصره، مثل: دعوة «قاسم أمين» إلى تحرير المرأة، فهو يشيد به وبدعوته ويظهر أثرها :

قُمْـتَ تَدْعُـو البَنَـاتِ لِلْعِلْـمِ فَـانْظُرْ ... كَيْـفَ حَلّقْـنَ فَـوْقَ شُـمٍّ هِضَابِـهْ

وَزَهَـا النِّيـلُ يابنَـةِ النيـلِ فاختَـالَ ... يَجُـرُّ الذُّيُـولَ مِـنْ إعْجَابِـهْ[3]

ويلمس قارئ البيتين قدرة الشاعر على رسم الصورة التى عبرت عن تلك المكانة السامية التى وصلت إليها المرأة بسبب دعوة «قاسم أمين» . حيث إنها حلقت فوق أعلى قباب العلم، وهذا دعا النيل للزهو بها .

وبرزت في شعر الجارم نزعة إنسانية التفت فيها إلى بعض فئات المجتمع، فأظهر

(١) لديوان ١ ١٩٦ ـ ١٩٧ . لمركيز ماركوني: عالم يطالي خترع ًجهزة لإذعة للاسكية. توفى سنة ١٩٣٧م. ودفن حيث ولد في بولونيا من بلاد يطاليا في شمالها لشرقي. و ًمون وفتاح لهان من ًلهة قدماء لمصريين.

(٢) لسابق ١ ٤٨ . وهوى: سقط.

(٣) لسابق ١ ١١٤ .

الجوانب المظلمة، وعدد مظاهر البؤس والحرمان فيه؛ فلذلك انبعثت أشعاره حزينة، تبعث الأشجان ، وتثير في النفس الكوامن، وتحرك القلوب، وتلهب العوطف، وله في هذا المجال قصيدتان، الأولى قصيدة «الأعمى» (١/ ٥٥)، والثانية قصيدة «الشريد» (٢/ ٣١٤) ، وهو وفي هاتين القصيدتين ينصح المجتمع أن يلتفت إلى هؤلاء الحيرى، ويأخذ بأيديهم، ويوفر لهم الأمن والطمأنينة .

فها هو يصور حالة الأعمى مبرزًا عظم المعاناة التي يعانيها :

هُــوَ جُـبٌّ أعِيـشُ فِيـــــهِ حَزِينًـــــا   كَاسِــــــــفَ النّفْس دائِـمَ الْبَلْبَـــالِ

مَـــا رَأتْ بَسْــــــمَةَ الشُّـــــمُوس زَوَايَـــاهُ وَلاَ دَاعَبَـتْ شُــــــعَاعَ الْهِلاَل

فَـــــإِذَا نِمْـتُ فَــــالظّلاَمُ أمَـــــامِي   أوْ تَيَقّظْـتُ فَالسَّـــــــوادُ حِيَـــالِي[1]

ويتضح في الأبيات مدى تفاعل الجارم مع الموضوع، فنجده قد تقمص شخصية الأعمى، فجاء ناطقًا بلسان حاله هو لا بلسان حال الأعمى، كما تصور الأبيات حالة الأعمى الحائرة القلقة المتخبطة الحزينة الكسيرة الذليلة المتشوقة إلى الخلاص، ولكن هيهات هذا الخلاص.

وتعبير الشاعر بالظلام مع النوم وبالسواد مع اليقظة فيه دقة، إذ الظلام يأتي مع الليل الذي يقع فيه النوم، وفيه يتساوى البصير والأعمى ؛ لأن كليهما يشعر الظلام، وينفرد الأعمى في أثناء النهار بالشعور بالظلمة، كما أن في «السواد» إيحاء بالقتامة والظلمة بدرجة أكبر، وهذا يدل على أن «الأعمى» يكون إحساسه بالظلمة أشد في نهاره، ويرجع ذلك إلى حالته النفسية حينما يحس بالأحياء يتحركون ويروحون ويجيئون، وهو في قيده مكبل .

---

(١) الديوان ١ ٥٥ ـ ٥٦ .

وتتعدد مظاهر البؤس التى يعانيها «الأعمى» خلال القصيدة كلها ؛ ولذلك يتجه الشاعر إلى المجتمع داعيًا ناسه :

أَنْقِذُوا الْعَاجِزَ الْفَقِيرَ وَصُونُوا   وَجْهَهُ عَنْ مَذَلَّةٍ وَابْتِذَالِ

عَلِّمُوهُ، يَطْرُقْ مِنَ الْعَيْشِ بَابًا   وَامْنَحُوهُ مَفَاتِحَ الأَقْفَالِ(١)

وفي قصيدته «الشريد» يصور حالة البؤس التى وصل إليها هذا الإنسان:

أَطَلَّتِ الآلاَمُ مِنْ جُحْرِهِ   وَلُفَّتِ الأَسْقَامُ فِي طِمْرِهِ

بُرْدَتُهُ اللَّيْلُ، عَلَى بَرْدِهِ   وَكِنُّهُ الْقَيْظُ، عَلَى حَرِّهِ

مُشَرَّدٌ يَأْوِى إِلَى هَمِّهِ   إِذَا أَوَى الطَّيْرُ إِلَى وَكْرِهِ(٢)

حيث تُبْرز الأبيات المعاناة الشديدة التى يعانيها الشريد؛ إذ تزاحمت عليه عدة أشياء، واحدة منهن تكفى للإيلام ألمًا شديدًا، وقد أبان الشاعر عن حالة المعاناة هذه وشدتها في أنه أتى بكلمتي «الآلام، والأسقام» جمعًا للدلالة على الكثرة، وفي أن الآلام تطل من مسكن الشريد، والأسقام ملفوفة فيما يلبس؛ وهذا دلالة على الملازمة، وفي المفارقة التى أقامها في البيت الثاني؛ حيث إن غطاء الشريد الليل على الرغم من شدة برودته، ومأواه القيظ بالرغم من الحر الشديد، وفي عدم وجود ملاذ يأوى إليه الشريد إلا همه، وبهذا يجمع الشاعر في الأبيات بين الألم الحسى والمعنوى، مما يشى بقمة المعاناة .

والجارم الذي التفت إلى هذه الفئات من المجتمع نجده يلتفت إلى المجتمع بأسره، فلما أصاب الوباء رشيد، شارك شعبها الألم بوجدانه وعواطفه، فصور حالة هذا الشعب،

---

(١) لديو ن ١ ٦٠ .

(٢) لسابق ٢ ٣١٤ . ولطمر: لثوب لبالي. لكن: لسترة. لبردة: كساء صغير مربع.

وتألم لألمه ، فنجده ـ كأنه يرجو الوباء ـ يطلب منه التوقف عن نشر المرض:

أيُّ هَــذَا (الْمِكْــرُوبِ) مَهْــلاً قَلِيــلاً   قَـدْ تَجَـاوَزْتَ فِـي سُــرَاكَ السَّـبيلاَ

لَسْــتَ كَــالْوَاو، أنْـتَ كَــالْمِنْجَلِ الْحَصَّــادِ، إنْ أحْسَــنُوا لَـكَ التَّمْثِيـلاَ

مَــا غَلَبْتَ النُّفُـوسَ بِــالْعَزْمِ لَكِـنْ   هَكَـذَا يَغْلِـبُ الْكَثِـيرُ الْقَلِيــلاَ[1]

وتكشـف الأبيات عن ثقافة الشـاعر الطبية في تشـبيهه ميكروب الكوليرا بالواو، إذ هو على شكلها حقيقة .

ويتجاوز الجارم بنزعته الإنســانية حدود المجتمع المصري إلى العالمي، فعبر في أشعاره ـ مثلاً ـ عن مآسي الحرب العالمية الأولى والثانية[2]، فيصور حالته النفسية المتألمة الحزينة لما أحدثته الحرب العالمية الثانية من دمار في قصيدته «يوم السلام» :

لَهْـفَ نَفْسِـي عَلَـى دِمَــاءٍ زكِيَّــاتٍ كَقَطْـرِ الْغَمَــامِ طُهْـرًا وَجُـودَا

سِــلْنَ مِـنْ خَدِّ كُـلِّ سَــيْفٍ نُضَـارًا   بَعْدَمَــا حَطَّـمَ الْحَدِيـدُ الْحَدِيـدا

لَهْفَ نَفْسِــي عَلَى شَــبَابٍ تَحَدَّى   عَذَبَــاتِ الْفِـرْدَوْسِ زَهْـرًا وَعُـودا[3]

والأبيات تكشـف عن عاطفة مفعمـة بالأسـى، تشـع من ذلك التعبير المكرر «لهف نفسـي» . والجـارم الذي يملؤه الأســى بسـبب الحـروب يتلهف على الخلاص، فنجده يفرح عند إعلان انتهـاء الحرب، ولكنه فرح المتوجس الشـاك؛ إذ تسيطر عليه خيالات المـاضي المفزعة، ولذلـك تجده في القصيدة لا يتكلم عن السـلام كثـيرًا حتى يرتد بخياله إلى ذكريات الحرب؛ ولذلك يقول في المفتتح :

---

(١) الديوان ٢ ٤٩٦.

(٢) نظر لسابق قصيدة «لحرب» ١ ٢٤٦، و «لحب و لحرب» ١ ٤٥ .

(٣) لسابق ١ ٢٩ . ونضار : ذهبًا.

دَاعِبِ الشَّــــرْقَ بَاسِــــمًا وَسَــــعِيدَا وَائْتَلِقْ يَـــا صَبَـــاحُ لِلنَّـــاسِ عِيـدَا
نَسِـــــــيَتْ لَحْنَهـــا الطُّيُـورُ فَصَوِّرْ لِبَنَـــاتِ الْغُصُـونِ لَحْنًـــا جَدِيـدا[1]

ثم يقول قرب نهاية القصيدة، يلقى هذا السؤال الذي يحمل معنى الإنكار:

أصَحِيـحٌ عَـــادَ السَّـــــلامُ إِلَـى الْكَـوْنِ، وَأضْحَـى ظِـلاًّ بِـــهِ مَمْـدُودَا؟[2]

وتراءت في شعر الجارم - كذلك - نزعة أخلاقية برزت في دعوته إلى التمسك بالخلال الحميدة ، والتحلي بالصفات الفاضلة، وخير مثال لهذه النزعة قصيدته «وصية» حيث يوصي البنت أن تتحلى بكريم الصفات:

يَـــا ابْنَتِي إِنْ أرَدتِ آيَـــةَ حُسْــــنٍ وَجَمَـــالاً يَزِيـنُ جِسْـــــمًا وَعَقْـلا
فَـــانْبُذِي عَـــادَةَ التَّـــبرُّجِ نَبْـذًا فَجَمَـالُ النُّفُوسِ أسْـــمَى وَأعْلَى[3]

وهكذا طوف الجارم في كثير من الموضوعات؛ وهذا يبين أن تجربته متنوعة ومتعددة.

---

(١) الديوان ١ / ٢٨ .

(٢) السابق ١ / ٣١ .

(٣) السابق ١ / ١٠٨ .

خـــاتمة القصـــيدة

اهتم القدمـاء بنهايـات القصائد اهتمـامتهم بمطالعها، واستحســنوا بعض النهايات، وحبذوا أن تـأتى القصيدة واضحة معـبرة عن موضوع القصيدة ملخصـة له، ويرون أن نهاية القصيدة يجـب أن تجيء في وقتها المناسب تمامًا، لأن «الانتهاء .. قاعدة القصيدة، وآخـر ما يبقى منهـا في الأسماع، وسـبيله أن يكون محكمًا ، لا تمكـن الزيادة عليه، ولا يـأتى بعده أحسـن منه ، وإذا كـان أول الشـعر مفتاحًا لـه وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه»[1] .

والنهايـة لكـي تكون مقبولــة لابد أن تمر بنائيًّـا بثلاث مراحل: التهيئــة، والنهايـة نفسها، والأثر، وهذا الأخير يسـتمر فترة بعد نهاية القصيدة، أما التهيئة فلابد أن تتوفر قبـل النهاية نفسـها، وإذا لم يحدث هذا لا تكون النهايـة سـوى مجرد انتهاء الأبيات، لا النهاية الطبيعية البنائية[2] .

لكن هذا ـ على صحتـه ـ لا يقلل مـن قيمـة القصائد التى جـاءت مفتوحـة النهاية؛ لأن الشاعر في مثـل هذه القصائد يترك للسـامع أو القارئ اسـتنباط النهاية، أملاً في أن يعايشـه تجربته أو يستكمل بخيالـه المشوار الفني بعد تلك النهاية المفتوحة، والحق أن أمر انتهاء القصيدة متروك للشـاعر؛ لأن ذلك يرجع إلى حالته الشعورية والنفسية أثناء بنائه قصيدته .

والجـارم من الشـعراء الذيـن جاءت قصـائدهم منهيـة تـارة، ومفتوحـة تارة أخرى، وقصائده[1] تتوزع إحصائيًّا على النحو الآتي:

---

(١) بن رشيق: لعمدة ١ ٢٣٩ .

(٢) نظر: د صلاح عبـد لحافظ: لصنعــة لفنيـة في شـعر لمتنبي ـ در سة نقديـة (د ر لمعـارف. لطبعـة لأولى. ١٩٨٣م) ص ٤٥١ .

- قصائد ذات نهايات طبيعية : ٦٠ قصيدة بنسبة ٤٥ ٪ تقريبًا .
- قصائد ذات نهايات مفتوحة : ٤٦ قصيدة بنسبة ٣٥: تقريبًا .
- قصائد ذات نهايات مفاجئة: ٢٧ قصيدة بنسبة ٢٠٪ تقريبًا .

يكشف الإحصاء عن ثلاثة أنواع لنهايات القصائد لدى الجارم هي: النهاية الطبيعية المتنامية بنائيًّا ، والنهاية المفاجئة التى لا تتصل اتصالاً قويًّا بموضوع القصيدة، والنهاية المفتوحة التى لا تعد نهاية إلا لتوقف القصيدة وانقطاعها، كما يكشف عن ميل الجارم إلى ختم قصائده، حيث تمثل القصائد المنهية أو المختومة لديه نسبة ٦٥٪ من مجموع قصائد الديوان ومقطوعاته، وهذه النسبة تمثل مجموع القصائد المنهية نهاية طبيعية والمنهية نهاية مفاجئة، وهو ما يقرب من ثلثى قصائد الديوان، ويكشف كذلك عن ميل الجارم إلى النهاية الطبيعية المتنامية بالأخص .

ولكي نزداد معرفة بخاتمة القصيدة لدى الجارم نفصل القول في الأنواع الثلاثة السابقة، مع عدم التزامنا بترتيبها من حيث القلة والكثرة، ولكن من حيث مضمونها، على النحو الآتي:

١ـ النهاية الطبيعية المتنامية :

في هذا النوع لا يفاجئنا الجارم بنهاية قاطعة للقصيدة، وإنما تأتى النهاية تدريجيًّا كنهاية حتمية للأبيات، وغالبًا ما تكون نهاية هذه النهاية دعاءً أو نداءً أو حثًّا أو حكمةً .. أو غير ذلك .

هذا التدرج الذي يسلكه الجارم في مثل هذه النهايات سبيله أن يوقظ القارئ أو السامع إلى أن النهاية على وشك الوقوع، فإذا وقت أحدثت الأثر النفسي الفعال،

---

(١) يدخل في هذ لإحصاء لمقطوعات لشعرية، وهي مفتوحة لنهاية د ئمًا .

ومن ذلك النوع قصيدتـه «رثاء محمود فهمي النقراشي باشا» التي يقول في نهايتها بعد أن يرثي المرثي ويعدد مآثره :

«مَحْمُودُ» قَدْ لَقِيَ الْمُجَاهِدُ رَبَّهُ فِي جَنَّةِ النَّفَحَاتِ وَالأَلْطَافِ
نَمْ هَادِئًا إنَّ الْغِرَاسَ وَرِيفَةٌ تُزْهَى بِأكْرَمِ تُرْبَةٍ وَقِطَافِ
وَانْزِلْ إلَى مَثْوَى الصَّدِيقِ تَجِدْ بِهِ مَا شِئْتَ مِنْ حُبٍّ وَمْنْ إشْرَافِ
قَبْرُ الشَّهِيدِ سَمَاحَةٌ فَيَّاحَةٌ وَمَدِيدُ ظِلٍّ حَدَائِقٍ أَلْفَافِ
مَا مَاتَ مَنْ كَتَبَ الْخُلُودُ رِثَاءَهُ وَوَشَى لَهُ حُلَلَ الثَّنَاءِ الضَّافِي
حُيِّيتَ مِنْ مُزْنِ الْعُيُونِ بِوَابِلٍ وَمِنَ الْحَنَانِ بِنَاعِمٍ رَفَّافِ[1]

يبدأ الشاعر نهايتـه، فيذكر أن المرثى لقى ربه مجاهدًا، ويعدد لـه ما سوف يلقاه من الخير، حتى يلقى حكمته ويدعو لـه في البيتين الأخيرين، وهذا يمكن عده خلاصة للتجربة برمتها. وقارئ الأبيات يحس بمدى الترابط والتنامى والتقدم نحو النهاية، فبما أن قبر الشهيد حدائق وارفة الظلال، فواحة العطر ، ملتفة الأغصان، فهي تتطلب لكل ذلك ماء وأمطارًا لتحتفظ بحيويتها وجمالها وحياتها، ومن ثم كانت النهاية دعاء للفقيد بالسقيا .

٢ـ النهاية المفاجئة:

هذه النهاية ـ في طبيعتها ـ كالنهاية الطبيعية من حيث كونها دعاء أو حكمة أو نداء أو حثًّا أو رجاء ، ولكن الجارم يفاجئنا بها دونما تمهيد، حتى أن القارئ أو السامع يفاجأ أثناء متابعته للقصيدة بوجود فجوة بين الموضوع والنهاية تقطع استرساله

---

(١) الديوان ٢ ٤٠٥ ـ ٤٠٦ . ووريفة: مظلة؛ لأن فروعها وورقها وثمرها كثير. قطاف: ما يجمع من لثمار. ألفاف: أشجار يلتف بعضها ببعض. مزن لعيون: دمع لعيون. و بل: مندفع وشديد.

وتوقفه . ومن هذا النوع قصيدة «رثاء الزهاوي» ، فالجارم قرب نهايتها يكشف عن علاقته القوية بالمرثى (الزهاوي) فيتحدث عن : اجتماع قلبيهما على بُعْدِ المسافات الفاصلة بينهما ، ونسبهما الرفيع الذي نبعه المجد؛ معللاً ذلك التواصل وعلو الشأو بالشاعرية التى تجمعهما :

إذَا اجْتَمَعَ الْقَلْبَانِ فَالْكَوْنُ كُلُّهُ مَكَانٌ، وَإنْ شَقَّتْ وَطَالَتْ مَعَابرُهْ
لَنَا نَسَبٌ فِي الْمَجْدِ يَجْمَعُ بَيْنَنَا تَعَالَتْ أوَاسِيه، و َشُدَّتْ أوَاصِرُهْ
ألَسْنَا حُمَاةَ الْقَوْلِ فِي كَلِّ مَحْفِلٍ تَتِيهُ بِنَا فِي كُلِّ أرْضٍ مَنَابرُهْ؟

ثم يفجؤنا الجارم بنهاية القصيدة دون أي تمهيد :

صَبَبْتُ عَلَيْكَ الدَّمْعَ سَحًّا، وَمَدْمَعِي عَزِيزٌ، وَلَكِنْ أجْوَدُ الدُّرِّ نَادِرُهْ
وَأرْسَلْتُ فِيكَ الشِّعْرَ لَوْعَةَ مُوجَع تَئِنُّ قَوَافِيهِ، وَتَبْكِي صَدَائِرُه
عَلَيْكَ سَلامُ اللهِ نُورًا وَرَحْمَةً وَغَادَتْكَ مِنْ سَيْبِ الإلَهِ مَوَاطِرُه![1]

فهذه الأبيات غير وثيقة الصلة بما قبلها، يحس قارئها أو سامعها أنها مجرد نهاية، وليست تطورًا طبيعيًّا للأبيات السابقة عليها، وإن كانت الأبيات الثلاثة متنامية فيما بينها، ومتصلة اتصالاً وثيقًا بموضوع القصيدة.

ومثل هذه النهايات تصيب القصيدة بالتفكك وعدم التنامى، حتى ولو كانت النهايات تدور في فلك الموضوع الذي تتحدث عنه القصيدة.

وفي إطار النوعين السابقين وجدت بعض القصائد - بعد أن ينهيها الجارم نهاية طبيعية أو مفاجئة ـ يستأنف الحديث مرة أخرى، فيقحم أبياتًا في نهاية القصيدة لا

---

(١) الديوان ٢ / ٣٨٨ . والأواسي: الدعائم، المفرد: آسية. الأواصر: الروابط والصلات، والمفرد: آصرة. سَحًّا: مدرارًا. الصدائر: المقصود أوائل الأبيات. غاده: باكره. السيب: العطاء.

يحتاج إليها المعنى .

ومن هذا النوع نهاية قصيدة «إبراهيم بطل الشرق» التي يقول فيها :

عَرَفْنَــا لِحَــامِي الْقِبْلَتَيْنِ جِهَــادَهُ   وَكَــمْ هَــانَ مَطْلُــوبٌ لِعِــزَّةِ طَــالِبِ

لَــهُ الْعُرْبُ أَلْقَتْ فِي إِبَـاءٍ زِمَامَهَـا   وَكَـانَتْ سَــرَابًا لا يُنَــالُ لِشَــارِب

فَوَحَّدَهَــا فِـي دَوْلَــةٍ عَرَبِيَّــةٍ   تُزَاحِـمُ فِـي رَكْبِ العُـلا بِالْمَنَــاكِب

يَقُولُـونَ: قِفْ بِـالْجَيْشِ مَـاذَا تُرِيدُهُ؟   وَمَــاذَا تُرَجِّى مِنْ وَرَاءِ السَّبَاسِــب؟

فَقَــالَ: إِلَى أَنْ تَنْتَهِي «الضَّــادُ» أَنْتَهِي   وَحَيْثُ تَسِــيرُ العُرْبُ تَسْــرِي نَجَائِبِي

لَقَـدْ زُهِيَـتْ مِصْرُ بِبَــاعِثِ شَــعْبِهَا   لِكَسْــبِ الْمَعَـالِي وَاقْتِنَـاءِ الرَّغَـائِب

وَكَـمْ كَتَـبَ التَّــارِيخُ لابْـنِ مُحَمَّـدٍ   خَوَالِـدَ، وَالتَّــارِيخُ أَصْـدَقُ كَـاتِب

وَكَمْ صَــانَ مِصْرًا مِنْ بَنِيــهِ مُمَلَّكٌ   بَعِيدُ مَنَــالِ الْعَـزْمِ جَـمُّ الْمَطَــالِبِ(١)

هذه النهايـة تسـير في تدرج طبيعي متنـام، فبعدما ذكر الشـاعر مآثر إبراهيم باشـا وبطولاته وما قدمه لمصر والعروبة، بدأ يمهد لنهاية القصيدة، فأقر معترفًا بجهاده وبلائه، وهـذا الإقرار بداية النهايـة، ذكر بعده المفاخر التي ترتبت على هذا البلاء الحسن الذي اضطر معـه التاريخ أن يسـجل هذه المفـاخر له ولأبنائـه من بعده الذين رعوا مصر حق الرعاية .

فالنسـيج الشعري في الأبيات مـترابط متنام، يسيطر عليـه جو نفسي واحد، والنهاية طبيعية مهد لها الشاعر، وبها اكتملت أركان القصيدة، ولكن الجارم ـ ودون أي مبرر ـ يقرع آذاننا بهذا البيت الذي لا يمت بصلة إلى الأبيات قبله:

شَــمَائِلُ «فَــارُوقٍ» وَعِـزَّةُ مَلْكِــهِ   تَزِيـدُ جَـلاَلاً فِي جَـلالِ الْمَنَاسِــبِ(٢)

---

(١) لديو ن ١ ٤٣ ـ ٤٤ . و لمناكب: عظم العضد والكتف. و لسباسب: لأرض لمستوية أو لمفازة.

(٢) لسابق ١ ٤٤ .

٣ـ النهاية المفتوحة:

هذه النهاية تأتى في المرتبة الثانية بعد النهاية الطبيعية من حيث عدد القصائد والمقطوعات، وهي تغلب في المقطوعات التى بلغ عددها ثماني عشر مقطوعة تمثل ١٣,٥٪ تقريبًا من مجموع قصائد الديوان ومقطوعاته، وهذا يعنى أن نسبة توارد النهايات المفتوحة يمثل ٢١,٥٪ من مجموع عدد القصائد والمقطوعات، و هذا يؤكد ميل الجارم إلى ختم قصائده بنهايات، سواء طبيعية أو مفاجئة .

ومجيء المقطوعات مفتوحة النهايات أمر طبيعي؛ لأن الشاعر مع قصر القصيدة لا يحتاج إلى نهاية لها، لكي يترك للقارئ أو السامع مساحة أكبر يعيش فيها معه بخياله، فإذا ختمها فوت عليه هذه الفرصة، والنهاية المفتوحة سميت نهاية مفتوحة لا لأن الشاعر أنهى قصيدته بنهاية، ولكن لأن الأبيات توقفت دون نهاية قاطعة أو طبيعية، فالنهاية هنا نهاية عددية، وقد أشار ابن رشيق إلى هذا النوع من النهايات فقال: «ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلقة، وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورًا كأنه لم يتعمد جعله خاتمة»[(١)] .

ومن قصائد الجارم التى تتجلى فيها هذه الظاهرة قصيدته «لبنان» التي يختمها والنفس متعلقة بها، فيقول:

لُبْنَانُ، مُذْ حَلَّتْ ذَرَاكَ رِكَابُنَا ... حَلَّتْ مِنَ الدُّنْيَا بِأَكْرَمِ سَاحِ

الأَرْزُ فِيكَ وَنَخْلُ مِصْرَ كِلاهُمَا ... أخَوَانِ فِي الأَتْرَاحِ وَالأَفْرَاحِ

وَالنِّيلُ منكَ، فَلَوْ بَكَيْتَ لِفَادِحٍ ... غَمَرَ الشُّطُوطَ بِدَمْعِهِ النَّضَّاحِ

لُبْنَانُ آنَ لَكَ الْفَخَارُ بِسَادَةٍ ... عُرْبٍ كِرَامِ الْمَنْبَتَيْنِ سِمَاحِ

مَجْدٌ إذَا مَا أشْرَقَتْ صَفَحَاتُهُ ... أزْرَتْ بِمُؤْتَلِقِ النَّهَارِ الضَّاحِي[(١)]

---

(١) بن رشيق: لعمدة ١ ٢٤٠ .

(٢) لديو ن ٢ ٤٨٧ . وذرك: كنفك. الأرز: شجر الأرز المشهور لبنان بزراعته.

فالشاعر ما زال حديثه موصولاً عن لبنان لم يتوقف، ولكنه قطعه، ولعل في ذلك إيحاء منه أنه مهما تكلم عن هذا البلد، ووصفه بما وسعه من وصف، فلن يوفيه حقه، فترك لخيال قارئه أو سامعه اجتلاب الصفات التى تحلو له، لِيَسِمَ بها هذا البلد، فالنهاية ـ هنا ـ لا هي طبيعية متنامية ولا فجائية، بل هي نهاية مفتوحة .

ومن المقطوعات مقطوعة «الفيوم» التى يقول فيها الجارم :

سَاكِنِى الْفَيُّومِ إنِّى ذَاكِرٌ … عَهْدكُمُ، والذّكْرُ فِى الْبُعْدِ وَفَاءْ

كَمْ شَدَا شِعْرِى عَلَى دَوْحَتِكُمْ … أيُّ شِعْرٍ غَرِدٍ ؟ أيُّ غِنَاءْ؟

بَلَدٌ كَالزَّهْرِ حُسْنًا وَشَذًا … بَيْنَ أظْلالٍ وَأنْسَامٍ وَمَاءْ

مِثْلُ خَدِّ الْبِكْرِ فِي تَلْوِينِهِ … تَرْتَدِى فِى كُلِّ حِينٍ بِرِدَاءْ

فَهْىَ بِالأَمْسِ سِوَاهَا فِي غَدٍ … وَهْيَ فِي الصُّبْحِ سِوَاهَا فِي الْمَسَاءْ[1]

كان من الممكن أن تتوالى التشبيهات والأوصاف للفيوم، لكن الشاعر توقف، ليترك القارئ أو السامع يسبح بخياله، ويتصور هذه البلدة: ما تكون؟ إضافة إلى الأوصاف المثبتة في الأبيات .

(١) لديو ن ٢ ٥٣٣ .

وحـــدة القصيـــدة

نال موضوع الوحدة في القصيدة عناية كبيرة من رواد التجديد في العصر الحديث، تجلت هذه العناية «في كتابات مطران والعقاد وشكري في مقدمات دواوينهم، وفي كتبهم النقدية، كما تجلت في أعمالهم الشعرية. وقد اعتبر هؤلاء الرواد وحدة القصيدة مقياسًا من أهم المقاييس يُقَوِّمون بها شعر معاصريهم؛ ليبينوا مدى حظه من الحداثة»[1].

وموضوع وحدة القصيدة يتصل بموضوع آخر هو بناء القصيدة ، حتى ليصح القول: إنهما وجهان لعملة واحدة، فالارتباط بين بناء القصيدة ووحدتها قوى ومتين[2] .

وقد حاول كثير من النقاد بيان مفهوم الوحدة، لعل أقرب هذه المحاولات أن الوحدة هي: «وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التى يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدى إلى التسلسل في التفكير والمشاعر»[3] ، «فالقصيدة الجيدة كائن حي وليست بناءً جامدًا، مهما يكن متقنًا محكم الصنعة .. ترتبط عناصرها جميعًا كما يرتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق، فيؤدى كل عنصر وظيفته حقّه غير منفصلة عن الوظيفة التى يقوم بأدائها عنصر آخر، بحيث تسير هذه الوظائف مجتمعة في اتجاه

---

(١) د عبي عشري زيد: عن بناء لقصيدة لعربية لحديثة (مكتبة لنصر. لطبعة لثالثة. ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٣م) ص٢٨. و نظر د محمد غنيمي هلال: لنقد لأدبي لحديث ص ٣٨١ .

(٢) نظر د عبد لوحد علام: قضايا وموقف في لترث لنقدي (مكتبة لشباب. ١٩٩١م) ص ٧٠ .

(٣) د محمد غنيمي هلال: لنقد لأدبي لحديث. ص ٣٧٣ .

واحد، وتؤدي إلى غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارئ»[1] .

ومعنى هذا أن القصيدة التي قد تتركب من عناصر ومكونات متنوعة، بل ومتنافرة في بعض الأحيان، لابد أن تنصهر هذه العناصر وتلك المكونات في بوتقة واحدة، بحيث ينتج منها بناء فني يمثل كيانًا واحدًا متلاحمًا متجانسًا لا تفكك فيه ولا تنافر، «وهذه الوحدة تنسحب على العناصر الشعورية والنفسية والفكرية التي يتألف منها نسيج القصيدة الشعوري، بمقدار ما تنسحب على الأدوات والتكنيكات الفنية التي يتألف منها بناؤها الفني »[2] ؛ ولذلك تتطلب هذه الوحدة استيفاء كل فكرة في موضعها المحدد، فلا ينتقل الشاعر إلى فكرة أخرى قبل استيفاء الفكرة السابقة عليها، كما لا يصح الرجوع إلى فكرة سبق الحديث عنها؛ فإن ذلك يؤدي إلى اضطراب الوحدة واختلال بنية القصيدة .

وواضح أن المقاييس السابقة للوحدة في القصيدة من الصرامة بمكان، ولعل ذلك راجع إلى حماس الرواد الأوائل في النقد والشعر الحديث للوحدة في القصيدة، فتلك المقاييس إن تحققت في بعض القصائد فيصعب تحققها في الجلِّ الأعظم منها؛ لأن ذلك يجعل القصيدة ما هي إلا تقسيم كتقسيم المسائل الرياضية والمنطقية، وهذا يضفي نوعًا من الجفاف ينافي روح الشعر. ولقد كان الرمزيون ينتقلون من فكرة إلى أخرى في قصائدهم دون أن يكون هناك رابط منطقي يربط بين الفكرتين، ومع ذلك لم تفقد القصيدة وحدتها العميقة القائمة على: الوحدة الخفية، والوحدة الشعورية

---

(١) د مصطفى بدوي: در سات في الشعر و لمسرح (الهيئة المصرية لعامة لكتاب، لطبعة لثانية، ١٩٧٩م) ص٧٠٦ .

(٢) د عمي عشري ز يد: عن بناء لقصيدة العربية لحديثة، ص ٢٨ .

والإيحائيـة[١]، بل إن القصيـدة قد تتكون من مجموعـة مـن المقاطع تتمـايز فيمـا بينها، ويسـتقل كل مقطـع بالتعبير عـن فكرة معينـة من أفكـار القصيدة، ومع ذلك لا تفقد القصيدة وحدتهـا، إذ هناك خيـوط تنتشـر في النسـيج الشـعري ـ وإن كـانت خفية ـ تربط بين مقـاطع القصيدة في بنـاء واحد، أو تـدور المقـاطع كلها حـول محور نفسـي وشعوري واحد .

وإذا كـان الأمر كذلك فـ «الوحدة التى نتواخاها في القصيدة هي وحدة الموضوع، بحيـث تجيء القصيدة في موضـوع واحد لا في موضوعـات متعـددة متنوعـة دعـا إليهـا الولـع بالتقليد والتشـبث بنظام القصيدة العربيـة القديم، وإذا خلصت القصيدة لموضوع واحد أمكن حينئـذ أن تحقق الصورة الكليــة، وأن تحقق وحـدة المشــاعر المثـارة، ولن يتحقق هذا بالطبع لكل شاعر»[٢] .

وعلـى هذا فوحدة القصيدة علـى قدر من المرونـة يمكن معـه تقديم بيـت من أبيات القصيدة أو مقطـع من مقاطعها على سـواه، دون أن يخل ذلك بالوحدة، مـا دام هناك نوع من وحدة الموضوع والمشاعر تندرج تحتها الأبيات والمقاطع .

والجـارم من الشعراء الذيـن جاءت قصائدهم موزعـة بين قصائد تحمل سمة الوحدة، فتقـوم القصيـدة منهـا علـى موضـوع واحـد، وقصــائد تحمـل سمــــة التعـدد، فتتعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة ، وتتوزع القصائد في ديوانه بين الوحدة والتعدد على النحو الآتي:

ـ قصائد قائمة على موضوع واحد: تسعون قصيدة بنسبة ٦٧,٧٪ تقريبًا .

ـ قصائد متعددة الموضوعات: ثلاث وأربعون قصيدة بنسبة ٣٢,٣٪ تقريبًا .

---

(١) نظر د محمد غنيمي هلال: لنقد الأدبي لحديث. ص ٣٧٩. و د عـي عشـري ز يد: عـن بنـاء لقصيدة العربية . ص ٣٢ .

(٢) د عبد لواحد علام: قضايا ومواقف في لتراث النقدي. ص ١٠٨ .

والإحصاء يكشف عن ميل الجارم إلى الوحدة في القصيدة، إذ تبلغ قصائده التي توخى فيها الوحدة أكثر من ثلثي شعره، وحتى قصائده التى عدَّد فيها الموضوعات وجد في بعضها نوع من الوحدة تتمثل في: وحدة نفسية شعورية أحيانًا، أو وحدة المناسبة التي قيلت فيها القصيدة أحيانًا أخر.

ودراسة الوحدة في قصائد الجارم ـ بناء على هذا الإحصاء ـ تسير في اتجاهين، الأول: القصيدة القائمة على موضوع واحد، والثاني: القصيدة متعددة الموضوعات .

النوع الأول: القصائد التى تقوم القصيدة منها على موضوع واحد، ويضم هذا النوع في حناياه المقطوعات، وهي تبلغ ـ كما أشرنا قبلُ ـ ثماني عشرة مقطوعة، بنسبة حضور ١٣,٥٪ من مجموع قصائد الديوان ومقطوعاته، وهذه المقطوعات بطبيعتها لا تحتمل تعدد الموضوعات ؛ إذ لا يتعدى عدد أبيات المقطوعة الواحدة ستة أبيات. ومعنى هذا أن القصائد موحدة الموضوعات تبلغ نسبة تواردها ٥٤,٢٪ من مجموع قصائد الديوان، ومع هذا التراجع في النسبة يبقى ميل الجارم إلى القصيدة موحدة الموضوع واضحًا .

ومن مقطوعات الجارم مقطوعة «هجاء» ، فأبيات هذه المقطوعة الستة تعبر عن موضوع واحد، هو ذم الكبر والمتكبرين، وهي متنامية، فإذا كان المتكبر قد أشاح بوجهه كبرًا وبطرًا منذ انقطع هجو الشاعر له، فإنما يدل هذا على جهله وسعة حلم الشاعر به الذي لو تمكن من ابتداع كفوف لهجوه لفعل، ولو استطاع استلال الكبر من أساريره ما توانى، لأن الشاعر لا يذل إلا لخالقه، ويرى أن الذل مع المال فقر، والعزة مع الفقر غنى، فالأبيات ـ في مجملها ـ يحكمها منطق السببية، فهي متنامية مترابطة، وبخاصة الأبيات الأُوَل[1] .

---

(١) نظر لمقطوعة في لديو ن ٢ ٤٧٤ .

أما القصائد فبعضها جاء يمثل الوحدة في أعلى درجاتها، حيث يُسْلِمُ البيت إلى الذي يليه في تسلسل طبيعي، حتى تنتهي القصيدة وقد أحدثت الأثر النفسي والشعوري المتوقع منها. فقصيدته «وزارة سعد» ـ مثلاً ـ تتوالى فيها الأفكار والصور، كل صورة وفكرة تؤدي الوظيفة المنوطة بها في بناء القصيدة وتقدمها، فهو يرسم صورة مصر المستبشرة الآمنة في ظل وزارة سعد، هذه الصورة التي لم تأت من فراغ، وإنما أتت حين هب سعد ملبيًا نداء مصر له في وقت عصيب يرسمه الشاعر مصورًا عظم الخطب وفداحة المحنة، ولكنَّ سعدًا جدير بالتحدي والمواجهة مهما كانت الأهوال، وقد رسم الشاعر صورة كاشفة عن جدارته لموقف التحدي هذا، ودالة على جرأته وإقدامه ، وهذا ما شجع الشعب المتدافع المترابط على اختياره زعيمًا، فلبى وقام بقيادتهم إلى كثير من المفاخر[١] .

ومن خلال العرض السابق يشعر القارئ بحركية عناصر القصيدة وتناميها وسيرها في اتجاه واحد نحو النهاية، كما يشعر بتآزر الأفكار والصور لتأدية الغاية المتوخاة من القصيدة، وهو بيان ما وصلت إليه مصر في ظل وزارة سعد من تقدم ورفعة .

وبعض قصائد الديوان من هذا النوع تتكون فيه القصيدة من مجموعة أفكار، كل فكرة قائمة بذاتها، لكنها تدور في فلك موضوع واحد، تتآزر فيما بينها للدلالة عليه. فمثلاً قصيدته «رشيد تحيي الفاروق» تتكون من عدة أفكار أو صور حول مجموعة عناصر (النخيل والزهر والبحر والنيل والناس ومدينة رشيد) كل عنصر منها أقام له الشاعر فكرة مستقلة، ورسم له صورة خاصة، ومن مجموع الأفكار والصور عَبَّرَ الشاعر عن مضمون موضوعه وهو حالة البشر التي عمت (رشيد) لما مر عليها الفاروق بسفينته .

---

(١) نظر لقصيدة في لديو ن ٢ ٤٣٩ ـ ٤٤١ .

يقول الجارم في جزء من القصيدة :

جُـزْتَ الطَّرِيـقَ فَصَـارَتْ … تِـبْرًا وَكَـانَتْ تُرَابَـا

. . . .

وَالنَّخْـلُ مَاسَـتْ وَمَـالَتْ … تَشَـوُّقًا وَاجْتِذَابَـا

قَـدْ هَزَّهَـا الشَّـوْقُ حَتَّـى … كَـادَتْ تُجَـارِى الرِّكَابَـا

وَالزَّهْـرُ يِنْضَـجُ عِطْـرًا … بَيْـنَ الرُّبَـا ومَلابَـا

لَـهُ ابْتِسَـامُ حَبِيـبٍ … أنْسَـى الْمُحِـبَّ الْعِتَابَـا

يَرْنُـو فَـيُرْخِي حَيَـاءً … مِـنَ الْكِمَـامِ نِقَابَـا[1]

الأبيات تضم ثلاث أفكار، يصف الشـاعر في كل فكرة عنصرًا من عناصر الطبيعة (الطريق ، النخل ، الزهر)، ويشـعر القارئ بالانتقـال بين الأفكـار الثلاث، بين البيت الأول والثـاني وبـين الثـالث والرابع، ويحـدث الـترابط بـين الأفكـار عـن طريق حرف العطف، لكن في النهايـة تبقى كل فكرة قائمـة بذاتهـا، يدل على ذلـك إمكانية تقديم فكرة على فكرة، دون أن يؤثر ذلك على بناء القصيدة ومضمونها .

وتوجـد بعض القصائد التى يتخذ فيها الجارم محورًا معينًا يقيم عليه الوحدة، وتتقدم على أساسه عناصر القصيدة متجهة إلى النهاية الطبيعية محدثة الأثر المطلوب، ومن ذلك قصيدتـه «مصيف رشـيد»، حيث يعتمد على تكرار عبارة «رشـيد»، فينتقل من فكرة إلى فكرة عن طريق ذلك المحور ، فهو الخيط الذي يربط عناصر القصيدة .

---

(١) لديو ن ١ ٢٠٣ . وماست: مالت. لملاب: نوع من لطيب. ُو هو لزعفر ن.

يقول الجارم في جزء من هذه القصيدة :

أرَشِيدُ مَجْدُكِ فِي الْقَدِيمِ صَحِيفَةٌ ... بَيْضَاءُ لا لَبْسٌ وَلا إبْهَامُ

مَلأَتْ مَآذِنُكِ السَّمَاءَ شَوَامِخًا ... بَيْنَ السَّحَابِ كَأَنَّهَا أعْلام

كَمْ شَاهَدَتْ قَوْمًا زَهَتْ أيَّامُهُمْ ... حِينًا ، وَجَاءَتْ بَعْدَهُمْ أقْوَام

سُبْحَانَ مَن لاَ مَجْدَ إلاّ مَجْدُهُ ... نَفْنَى وَيَبْقَى الْوَاحِدُ الْعَلاّمُ

خَذْ مِنْ زَمَانِكَ مَا اسْتَطَعْتَ فَمَا لِمَا ... أخَذَتْ يَدَاكَ مِنَ الزَّمَانِ دَوَام

وَارْضَ الْحَيَاةَ نَعِيمَهَا أوْ بُؤْسَهَا ... نُعْمَى الْحَيَاةِ وَبُؤْسُهَا أقْسَام

أرَشِيدُ، لَمْ نَسْمَعْ لِصَدْرِكِ أنّةً ... لِلنّازلاتِ الدُّهْمِ وَهْيَ جِسَام

أجْمَلْتِ صَبْرًا لِلْحَوَادِثِ فَانْثَنَتْ ... إنَّ الْكِرَامَ علَى الْخُطُوبِ كِرَام

الْيَوْمَ جَدَّدتِ الشَّبَابَ فَأَقْدِمِي ... مَعْنَى الشَّبَابِ الْعَزْمُ وَالإقْدَام

سَعَتِ الْوُفُودُ إلَى مَصِيفِكِ سُبَّقًا ... يَتْلُو الزَّحَامَ إلَى سَنَاهُ زَحَام

النِّيلُ وَالْبَحْرُ الْخِضَمُ يَحُوطُهُ ... وَالْبَاسِقاتُ علَى الطَّرِيقِ قِيَامُ[1]

فانتقل الشاعر من الحديث عن مجد رشيد القديم إلى الحديث عن صبرها على الشدائد عن طريق تكرار «أرشيد» وذلك في البيت السابع.

ويلاحظ القارئ لهذه القصيدة أنه يمكن تقديم بعض أفكارها على بعض؛ لأنها ـ أحيانًا ـ تفتقد الترابط المنطقي بين أفكارها، كما أن الأفكار الجزئية في داخل كل فكرة لا تسير في تسلسل منطقي، بل هي مجموعة من الأوصاف يحشدها الشاعر حول شيء معين تدور في فلكه؛ ولذلك في مثل هذه القصائد يمكن أن نقدم بعض الأبيات ونؤخر البعض دون أن يخل ذلك ببناء القصيدة .

(١) لديو ن ٢ ٣١٠ . و"قسام: حظوظ مقدرة. لخضم: ذو لأمو ج لمرتفعة لكبيرة. لباسقات: لعاليات.

وتوجد قصائد تأتي فيها بعض الأفكار قلقة وإن كانت ترتبط بموضوع القصيدة، ففي قصيدته «باريس» يتحدث عما وقع لها من مآسٍ بعدما كانت زهرة المدائن، وفي أثناء حديثه يلوم الشباب الذي شغل نفسه بتوافه الأمور دون عظائمها، فيعرض بأولئك الشباب الذين لم يقفوا صامدين في وجه المعتدين على مدينتهم، لكن القارئ يشعر أن هذه الفكرة فيها نوع من الغرابة في موقعها، فالفكرة التي تسبقها يتحدث فيها الشاعر عن باريس وقد ألمت بها الملمات بعدما ألقت بنفسها للطغاة غنيمة، وبعدما ولى حماتها وتركوها للموت، وفي الفكرة التالية لها يتحدث عن باريس التي أفزعتها الدماء فسقطت بين جزاريها، وأخافتها القذائف فتهدم تاريخها، وقراءة الأبيات التالية تجلي الموقف بأوضح من هذا، فيقول مخاطبًا «باريس» :

وَلَقِيتِ مِنْ عَسْفِ الْعَدُوِّ وَكَيْدِهِ ... دُونَ الذي لاقِيتِ مِنْ أهْلِيكِ!

وَلّى الْحُمَاةُ فَمَا أجَابُوا دَعْوَةً ... لَمَّا دَعَاهُمْ لِلرَّدَى داعِيك

تركُوكِ لِلْمَوْتِ الزُّؤَام فَمَا رَأَوْا ... يَا لَيْتَهُمْ لِلْمَوتِ مَا تَركُوك!

وَمَضَوا حَيَارَى ذَاهِلِينَ فَمَا رَأَوْا ... كَفَّيْكِ ضَارِعَةً، ولا سَمِعُوك

قَذَفُوا السِّلاَحَ فَصَبَّهُ أعْدَاؤُهُمْ ... غُلاًّ، فَكَادَ حَدِيدُهُ يُرْدِيك

وَنُعِيتِ للدُّنْيَا فَشَبَّتْ لَوْعَةٌ ... أصْلَى الْقُلُوبَ بِحَرِّهَا نَاعِيك

* * *   * * *

وَيْلَ الشَّبَابِ مِنَ النُّعُومَةِ إنّها ... أعْراضُ سُمٍّ لِلشُّعُوبِ وَشِيك

مَا أتْعسَ الزَّمَنَ الْجَدِيدَ بِفِتْنَةٍ ... قَتَلُوهُ في التّصْفِيفِ وَالتّدْلِيك

قَلْبٌ كَقُرْطِ الْغَانِيَاتِ مُفَزَّعٌ ... وَإِرَادَةٌ مِنْ حَيْرَةٍ وَشُكُوك

عَاشُوا صَعَالِيكَ الْحَيَاةِ وَلَيْتَهُمْ ... فَازُوا بِصِدْقِ عَزِيمَةِ الصُّعْلُوك!

أبْقَتْ لَيَالِي الأُنْسِ مِنْ أخْلاقِهِمْ ... فَزَعَ النَّعَامَةِ وَازْدِهَاءَ الدِّيك

* * *   * * *

بَـــــاريسُ هَــــالَتْكِ الدِّمَـــــاءُ غَزِيـرَةً   فَسَـــــــقَطتِ بَيْـنَ نِصَـــالِ جَزَّاريكِ!

خِفْـــتِ الْقَذَائِـــفَ أنْ تَهُـدَّ مَعَالِمَـــــا   فَتَهَـــدَّمَ التّـــــــاريخُ فِي أيْدِيــكِ![1]

ورأيي أن الفكـرة التاليـة للحديث عن الشــباب موضعها بعـد الفكـرة السـابقة على الفكرة التي تتحدث عنهم؛ لأن أهل باريس تركوا سلاحهم وأدبروا هاربين من الموت، وفي ظنهم أن ذلك نجـاة لهم، ولكـن الهارب الـذي يخـاف من منظر الدمـاء لا ينجو بل يسقط، فالكلام متصل بعضه ببعض إذا نحينا الأبيات التي تتحدث عن الشباب.

والنـوع الثـاني: قصائد تتعـدد الموضوعـات في كل قصيدة منهـا، وفي هذا النوع يحتـاج الشاعر ـ كمـا قال النقـاد القدماء ـ إلى رابطة تربط الغـرض بالغرض الذي يليه، وهـو مـا سمـوه «التخلص» ومعناهـا أن يكـون الخـروج من غـرض إلى غرض «بلطف تحيل»[2] .

والناظر في قصائد الجارم متعددة الموضوعات يجد الآتي:

١ـ قصـائد «مفككة» ، حيـث تُفْتَقَدُ الرابطة التي تربـط بين غرض وغرض، فنفاجأ بالنقلـة ونشعر بها ، وحظ الجـارم من هذه القصائد قليل بالقياس إلى الأنواع الأخرى، ومن ذلك قصيدتـه «تحية دار الإذاعـة» التي يتحدث فيهـا الشاعر في موضعين، الأول يدور حـول دار الإذاعـة، والثـاني يدور حـول نصيحـة يقدمهـا للشـباب، فهو يطرق الموضوع الثاني دون رابطة أو تمهيد، فيقول في نهاية حديثه عن دار الإذاعة:

كَـمْ فِيـكِ مِـنْ لَهْـوٍ بِـــــهِ رِيُّ النُّهَـى   وَفُكَاهَـــــــةٍ مَحْبُوبَـــــــةٍ وَمِـزَاحِ

النّفْــسُ تَسْـــــأَمُ إنْ تَطَـــاوَلَ جِدُّهَـــا   فَاكْشِــــــفْ سَـــآمَةَ جِدِّهَـــا بِمُبَـــاحِ

---

(١) لديو ن ٢ ٥٣٦ . و لزؤ م: لكريه. وشيث: سريع لحدوث. هالتث: ُفزعتك. نصال: جمع نصل. وهو حد لسكين.

(٢) بن رشـيق: لعمدة ١ ٢٣٤ . و نظر لقاضي عـي بن عبد العزيز لجرجاني: لوسـاطة بين لمتنبي وخصومه. تحقيق: محمد ُبو لفضل وعي محمد لبجاوي (در ٕحياء الكتب لعربية. مصر) ص ٤٨ .

ثم يتبع ذلك بقوله متوجهًا إلى الشباب:

زُمَرَ الشَّبَابِ، وَلِي مَلامَةُ نَاصِحٍ   لَوْ تَسْمَعُونَ نَصِيحَةَ النُّصَّاحِ[1]

فتبدو الفجوة واضحة، ويتضح الانتقال المفاجئ من الموضوع الأول إلى الثاني، وهذا من شأنه أن يجعل القصيدة مفككة، ويضعف بناءها .

٢ـ قصائد تحتوي على رابطة بين موضوع وموضوع، وهذه الرابطة قد تستمر في بيت أو أكثر، وهو جلُّ قصائد الجارم متعددة الموضوعات، ومن ذلك قصيدته «وفاء صديق» التي يتحدث فيها عن شعره، ويستمر حديثه هذا حتى البيت الثالث والعشرين، ثم يتخلص بعده إلى مدح صديقه الدكتور علي توفيق شوشة وكيل وزارة الصحة، فيقول واصفًا شعره:

يَهُزُّ حَمِيَّةَ الْفِتْيَانِ نَصْلاً   وَيَحْشُدُ رَابِضَ الْعَزَمَاتِ جُنْدَا

ويُشْعِلُ فِي الْقُلُوبِ وَمِيضَ نَارٍ   كَنِيرَانِ «الْكَلِيمِ» هُدًى وَرُشْدا

وَيَشْدُو بِالْمُرُءةِ إنْ تَرَاءَتْ   وَبِالصُّنْعِ الْجَمِيلِ إذَا تَبَدَّى

تَلَفَّتَ حَوْلَهُ فَرَأَى «عَلِيًّا»   وَلَمْ يُبْصِرْ لَهُ فِي الطِّبِّ نِدًّا[2]

فالتخلص واضح في البيت الأخير؛ حيث إن شعره الذى يهز حمية الفتيان، ويشد العزائم ، ويبعث في القلوب الهدى والرشاد، ويتغنى بالمروءة وبالصنع الجميل، تلفت ونظر حوله فرأى الممدوح .

بل إن هناك قصائد تمتزج فيها الرابطة بالموضعين حتى ليصعب على القارئ أو السامع تمييز الغرضين عن بعضهما، ومن ذلك قصيدته «ذكرى وتاريخ» التي يتحدث

---

(١) الديوان ١ / ١٩٦ .

(٢) السابق ١ / ٢٠٠ .

فيها أولاً عن الشباب الماضي وأيامه الجميلة، وذلك قبل أن يتحدث عن «دار المعارف»[1]، ففي نهاية حديثه عن الشباب يبين أن «الصبا» حلوٌ، ويتمنى عودة لمحة منه، لكنه قد بان بالأمس و لم يبق منه إلا طيوف الخيال، التي بدا منها طيف أيقظ الحنين في الفؤاد، وهاج ذكرى «دار المعارف» التي كانت تجمعهم في وقت كان فيه الغصن رطيبًا، والعمر في قوته، وهم في أوج شبابهم ومرحهم ولهوهم وانطلاقهم.

مَا أحَيْلَى الصِّبَا، فَهَلْ لَمْحَةٌ مِنْهُ ومَنْ زَهْوِهِ وَمِنْ رَيْعَانِهْ!؟
بَانَ بالأَمْسِ رَكْبُهُ فَتَطَلَعْتُ أعُدُّ الطُّيُوفَ مِنْ أظْعَانِهْ
وَبَدَا فِي طَلِيعَةِ الرَّكْبِ طَيْفٌ لَجَّ مِنْهُ الفُؤادُ فِي تَحْنَانِهْ
هَاجَ ذِكْرَى دَارِ الْمَعَارِفِ وَالْغُصْنُ رَطِيبٌ، وَالْعُمْرُ فِي عُنْفُوَانِهْ
جَمَعَتْنَا رَوْضًا جَنًى وَظِلالاً تَتَدَانَى الْقُطُوفُ مِنْ أفْنَانِهْ
فَشَدَوْنَا عَنَادِلاً هَزَّتِ الدّهْرَ وكَادَتْ تُلْهِيهِ عَنْ حَدَثانِهْ
وَصَحَا الشَّرقُ نضاشِطًا يَحْبَهُ الدُّنْيَا وَيَنْفِي النُّعاسَ عَنْ أجْفَانِهْ
وَكَتَبْنَا فِي رَوْعَةٍ وَبَيَانٍ يُقْسِمُ السِّحْرُ: إنَّهُ مِنْ بَيَانِهْ
مِنْ إمَامٍ وَشَاعِرٍ وَأدِيبٍ مُعْجِزَاتُ الفُنُونِ طَوْع بَنَانِهْ
جَمَعَتْنَا «دَارُ الْمَعَارِفِ» أحرارًا فَكُنَّا لِلْعِلْمِ مِنْ عُبْدَانِهْ
إنَّ عُنْوَانَهَا جَهَابِذُ مِصْرٍ وَجَلالُ الْكَتَابِ فِي عُنْوَانِهْ[2]

فالتخلص وقع من البيت الرابع، حيث الطيف هاج ذكرى «دار المعارف» واستمر حتى البيت التاسع، ولا يستطيع القارئ أو السامع أن يميز هل هذه الرابطة التي استمرت على مدى ستة أبيات .. حديث عن الشباب أو حديث عن دار المعارف؟.

(١) لقصيدة قالها لجارم بمناسبة حتفال در لمعارف بمرور عامين عىى ٍصدر سسسة « قرً».

(٢) الديوان ٢ ٥١٢ ـ ٥١٣ . وريعانه: قوته وفتوته. لج: تردد. جهابذ: عظماء.

الباب الثاني

مستويات البناء
الشعري الفنية

مستويات البناء الشعري الفنية

النص الشعري بناء لغوى متعدد المستويات (صوتي، معجمي، تركيبي ..) تتآزر وتتداخل لتقديم رؤية خاصة ومتفردة للواقع، وتكتسب هذه الرؤية خصوصيتها وتفردها من خصوصية هذا البناء، ومن خصوصية التشكيل الجمالي لمستوياته وعناصره.

على أن القول بتعددية المستويات لا يعنى أنها مرتبة ومنفصلة فيما بينها، بقدر ما يعني أنها مركبة معقدة متداخلة تتحقق عن طريقها بنية النص، فـ «الشعر معنًى يبنى بنية معقدة، وكل عناصره المكونة دالة»[1] .

وإزاء تعدد مستويات البناء الشعرى الفنية يحتاج التعامل مع النص إلى عدة طرائق مستمدة من علوم ومعارف شتى، كما يحتاج إلى تحليل أسلوبي لدراسة مكونات الظاهرة، وتحليل يكشف عن دلالاته وعلاقات عناصره ومستوياته.

وتتوزع مستويات البناء الشعري لدى الجارم على النحو الآتي:

ـ المستوى الأول: «بنية الإيقاع (موسيقى الشعر) » ، وآثر البحث البدء به بوصفه أوضح المستويات وأبرزها، كما أنه يتألف ـ في جانب منه ـ من أصغر الوحدات اللغوية (الأصوات) التي تعتبر «بمثابة اللبنات الأساسية التى يتكون منها البناء »[2] .

والمستوى الثاني: «بنية لغة الشعر» ، ويتعرض هذا المستوى لما يعرف بـ «المعجم الشعري» الذي يهتم بدراسة المفردة بوصفها «أصغر وحدة ذات معنى للكلام

(١) يوري لوتمان: تحيل لنص لشعري ـ بنية لقصيدة ـ ترجمة لدكتور محمد فتوح أحمد (در لمعارف. لقاهرة) ص ٥٩ .

(٢) د كمال بشر: لأصوت لعربية (مكتبة الشباب. القاهرة. ١٩٨٧م) ص ١٨٤ .

واللغـة»[1]، ولكن في إطار سـياقها، ودلالتهـا العامة وتاريخهـا، كما يتعـرض لــ «بنية الجملـة في النص الشـعري»، ولكن ليس بالمفهوم النحـوى التقليدي، بل بالمفهوم الفنى الجمـالي؛ لأن سياق النص الشـعري «ليس خاضعًـا لمنطقية التركيب النحوى التقليدي، لكنـه يخضع لمنطق الفن وفلسـفة الواقع»[2] ، ثـم يتسع المسـتوى اللغوى ليشـمل «بنية النص» من خلال العلاقة بين الجمل المتتالية والمقاطع والوحدات النصية الكبرى .

ـ والمستوى الثالث : «الصورة الشعرية»، وهي تتشكل ـ وبخاصة الصورة الكلية في النص ـ من تضافر الأصوات والكلمـات والجمل تضافرًا تامًّا، بحيث تشـكل مشهدًا أو لوحـة فنيـة تعتمد على عنـاصر وتكنيكـات متعددة كالتشـبيه والاسـتعارة والتجسـيد والتشخيص والكناية والمفارقة وغير ذلك .

ومن تتابع هذه المستويات وتداخلها يتشكل البناء الكلي للنص ودلالته .

(١) ستيفن ًولمان: دور لكمة في لغة. ترجمة لدكتور كمال بشر «مكتبة لشباب. ١٩٩٠م) ص ٤٩.

(٢) د مر د عبد لرحمن مـبروك: من لصوت إلى لنص ـ نحو نسـق منهجي لدر سـة لنص لشـعري (لهيئـة لعامة لقصور لثقافة. إبريل ـ ١٩٩٦م) ص ٦٦ .

المستوى الأول

بنية الإيقاع (موسيقى الشعر)

الشـعر جنس مـن الأجنـاس الأدبيـة لـه خصائصـه المميزة، من أظهرهـا الإيقـاع الموسيقى، فهـو «أول المظاهر الماديـة المحسوسـة للنسـيج الشـعري الصوتي وتعالقاتـه الدلالية»[١] .

وموسيقى الشعر تربطهـا علاقة قوية بالعاطفـة؛ ولذلك وقف النقد الحديث يبحث هـذه العلاقـة ، ليثبت قوة الصلـة بـين الموسيقى الشـعرية وأحاسـيس الشـاعر، ومدى انعكـاس ذلك على ألفـاظ الشـاعر وتراكيبـه وأسـاليبه، وفي هـذا يقول الدكتور محمد غنيمى هلال: «الموسيقى جوهر الشـعر وأقوى عناصر الإيحـاء فيـه، والموسيقى تنبعث منه وحدة الدافـع في الجملة، على حسـب الشعور الذي يُعَبَّر عنـه، وتطابق الشعور مع الموسيقى المعـبرة عنه هو ما يؤلف وحـدة القصيدة كلها، ولا ينبغى أن تكون الموسيقى رتيبة بحـال؛ لأنها تعبيرية إيحائيـة ، تضفى على الكلمات أقصى ما يسـتطاع التعبير عنه من معنى، وتتنـوع من وزن إلى وزن على حسـب الحاسـة الفنية للنغمـات عند الشاعر نفسـه في القصيدة الواحدة، فوحدة الإيقاع في تغـير ـ في نفس التجربـة الشعرية ـ على حسـب مـا يكمن فيهـا مـن قوى تعبيريـة تكشـف عن خلجـات النفـس، والكلمات أصوات، ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية، والشاعر الحق هو من يستطيع أن يروى من نبع هذه الدلالات الموسيقية الأصلية في اللغة»[٢].

والمتفحص لشـعر الجـارم يجد أن هنـاك خصـائص معينـة لموسـيقى شـعره: عامـة وخاصـة؛ فالخصائص العامة هي التي يشـترك فيها مع غـيره من الشعراء الذين ينتهجون

---

(١) د صلاح فضل: ٲساليب لشعرية لمعاصرة (لهيئة لعامة لقصور لثقافة ـ ١٩٩٦م) ص ٣٥.

(٢) لنقد لأدبي لحديث ص ٤٤٥ ـ ٤٤٦ .

نهجه؛ وهي تأليف القصيدة على نظام الوحدات الموسيقية «الأبيات»، وفيها يلتزم الشاعر وزنًا واحدًا يرتبط بنغماته وألحانه في القصيدة كلها، ويلتزم كذلك قافية واحدة[1]، أما الخصائص الخاصة التى شكلت موسيقى شعر الجارم فهي تقوم على طريقته في تأليف المفردات في الجملة الشعرية وبعض الألوان البديعية الطريفة وبعض الأنساق الصوتية التي كان لها أعظم الأثر في إشاعة الجو الموسيقى .

يقودنا هذا المدخل الموجز عن طبيعة الموسيقى الشعرية عند الجارم إلى دراسة: الموسيقى الخارجية ثم الموسيقى الداخلية .

أولاً: الموسيقى الخارجية :

الموسيقى الخارجية هي موسيقى الإطار، وتمثل أبرز جوانب الموسيقى في الشعر، وتشمل: الوزن والقافية والتصريع .

وفي الصفحات الآتية تفصيل يكشف عن طبيعة هذه التقنيات الإيقاعية ودورها البنائي والجمالي .

١ـ الوزن الشعري:

الوزن الشعري من أبرز خصائص الشعر التى يدركها القارئ أو السامع للوهلة الأولى، وهو محددة بدقة، وخصوصًا في الشعر العمودي، وقد احتفى النقاد العرب القدماء بالوزن وأولوه عناية خاصة، كما اهتم به نقاد الغرب أيضًا، فلا تكاد تعريفاتهم للشعر تخلو من التنبيه عليه وعلى أهميته[2] .

---

(١) خرج لجارم عى لقافية لوحدة إلى ستعمال قوف متعددة في لقصيدة لواحدة ًربع مرات. سيفصل لبحث فيها لقول عند لحديث عن لقافية .

(٢) نظر عى سبيل لمثال: قدمة بن جعفر: نقد لشعر (در لكتب لعمية. بيروت ـ لبنان) ص ٦٤. و بن رشيق: لعمدة ١ ١٣٤. ويورى لوتمان: تحيل لنص لشعري ـ بنية لقصيدة . ترجمة لدكتور محمد فتوح ًحمد ص ٧٣. وجون كوين: بناء لغة لشعر. ترجمة لدكتور ًحمد درويش (در لمعارف. لطبعة لثالثة. ١٩٩٣م) ص٦٥. وغير ذلك .

ووظيفة الوزن ليست وظيفة شكلية فقط، بل عدَّه كثيرٌ من النقاد ـ قديمًا وحديثًا ـ عنصرًا جماليًّا، فابن طباطبا العلوى يقول: «للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»[1] . ويرى أنه إذا «نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها ـ وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن اللفظ ـ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»[2] ، ومعنى ذلك أن للوزن ـ إضافة إلى وظيفته الشكلية ـ وظيفة جمالية ، فهو يزيد انتباه المتلقي، ويثيره، ويخلق عنده حالة على درجة كبيرة من الحيوية تثير الدَّهَش[3]، « فالوزن ليس ملبسًا يغلف ـ دون ضرورة ـ لغة يتحدد قدرها الشعري على مستوى آخر، والدليل على ذلك ندرة قصيدة النثر، فرغم نجاحها الذي لا خلاف فيه ظلت .. ظاهرة استثنائية»[4] .

ودراسة الوزن الشعري عند الجارم توقفنا على قضيتين، الأولى: بنية الوزن الشعري، والثانية: بنية الوزن الشعري والإيقاع. ونحاول في الصفحات التالية معرفة هاتين القضيتين تفصيلاً .

القضية الأولى: بنية الوزن الشعري:

ولكي نتعرف البنية الوزنية للقصيدة عند الجارم لابد من الوقوف أمام عدد من النقاط:

أ ـ الصورة الوزنية (النمط الوزني) في القصيدة :

اعتمد الجارم في بناء قصائده ومقطوعاته ـ وزنيًّا ـ على النمط الموروث (الخليلي) ، فجاء جلُّها منظومًا في هذه النمط، حيث شمل أكثر من ٩٧,٧٪ منها، وهو ما يعادل

(١) عيار لشعر ص ٢٨ .

(٢) لسابق. لصفحة نفسها .

(٣) نظر: د عبد لفتاح عثمان: نظرية لشعر في لنقد لقديم. ص ٢٣٤ .

(٤) جون كوين: بناء لغة لشعر. ترجمة: لدكتور أحمد درويش. ص ٦٥ .

ثلاثين ومائة من مجموع قصائد الديوان ومقطوعاته البالغة ثلاثًا وثلاثين ومائة قصيدة ومقطوعة، على حين خرج على هذا النمط الموروث في ثلاث قصائد، وهي تمثل نسبة ٢,٣٪ . والمقصود بالقصائد الملتزمة النمط الموروثَ تلك القصائد العمودية التي يتردد في كل بيت من أبيات القصيدة كَمُّ التفعيلات نفسه الذي تردد في البيت الأول، أما في القصائد غير الملتزمة له، فإن الكَمَّ المتردد في البيت الأول يختل في أبيات القصيدة، مع بعض الاختلافات الوزنية الأخرى التي تتضح من خلال دراسة القصائد الثلاثة «نشيد التاج» (١/ ٢٦١) و«نشيد المعلمين» (١/ ٢٦٨) و«ليلة وليلى» (٢/ ٤٢٥) التي مثلت الخروج على النمط الوزني الموروث.

فالقصيدة الأولى « نشيد التاج» التي صاغها الجارم على بحر الكامل، وهي تتكون من ثلاث مقطوعات متماثلة في وزنها، وصورة كل مقطوعة كالآتي: أنها تتكون من أحد عشر بيتًا ، الستة الأولى من مجزوء الكامل، مرفل[1] الضرب ، ونمطها الموسيقى:

متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلاتن

والخمسة الأخرى من المقطوعة، الثلاثة الأولى منها جاءت على وزن مشطور الكامل التام، ونمطها الموسيقى :

متفاعلن   متفاعلن   متفاعلن

والبيت الرابع منها من مشطور الكامل التام أيضًا، ولكن دخل التذييل[2] كل تفعيلة من تفعيلات البيت الثلاث، ونمطه الموسيقى :

متفاعلان   متفاعلان   متفاعلان

(١) لترفيل هو زيادة سبب خفيف عى ما آخره وتد مجموع . رجع: جمال لدين عبد لرحيم لإسنوى: نهاية الراغب في شرح عروض بن لحاجب. تحقيق: لدكتور شعبان صلاح (در لثقافة لعربية. لقاهرة . ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م) ص ١١٤ .

(٢) لتذييل هو زيادة حرف ساكن عى ما آخره وتد مجموع. رجع: جمال لدين عبد لرحيم لإسنوى: نهاية الراغب في شرح عروض بن لحاجب ص ١١٤ .

أما البيت الخامس فقد صاغه الشاعر على منهوك الكامل، ونمطه الموسيقى:

متفاعلن متفاعلن

تتكرر هذه الصورة الوزنية في القصيدة في مقطوعاتها الثلاث.

والجديد في استخدام الجارم لهذه الصورة الوزنية عدة أشياء:

أولها : استخدامه للبحر الكامل مشطورًا ، والشطر معناه ذهاب نصف البيت، وهو لا يدخل في هذا البحر، وإنما يدخل «جوازًا بحرين فقط: الرجز والسريع»[1].

ثانيها: استخدامه ـ أيضًا ـ للبحر الكامل منهوكًا، والنهك هو «البيت الذي ذهب ثلثاه، فلا يكون إلا في السداسي من الأبحر؛ لاشتمالها على مخرج الثلث، ويدخل جوازًا في الرجز والمنسرح»[2] .

ثالثها: أن الشاعر إذا شطر بيتًا أو جزأه أو نهكه من قصيدة لزمه ذلك في جميع أبياتها، وهذا ما لم يفعله الجارم في هذه القصيدة، فقد جمع بين مجزوء الكامل ومشطوره ومنهوكه في قصيدة واحدة .

آخرها : دخول التذييل تفعيلات الحشو، وهو علة تصيب الضرب فقط.

أما القصيدة الثانية « نشيد التاج» فقد جاءت على وزن الرمل التام، وتتكون من سبع مقطوعات، كل مقطوعة تحوى أربعة أبيات، والجارم لم يلتزم في هذه القصيدة أية صورة من صور الرمل التام الثلاث[3]، حيث استعمل البحر استعمالاً خاصًّا، فجاءت

---

(١) د محمد عبد لمنعم خفاجى. ود عبد لعزيز شرف: لنغم لشعري عند لعرب (د ر لمريخ. لرياض. ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م) ص ١٠٣ .

(٢) لسابق ص ١٠٤ .

(٣) لرمل لتام له ثلاث صور: عروض محذوفة وضرب صحيح. وعروض محذوفة وضرب مقصور. وعروض محذوفة وضرب محذوف مثلها. رجع: د. عبد لنعيم عىى محمد: ًوزن لشعر لعربي وقوفيه (لطبعة لأولى. ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٧م) ص ١٧٠ ـ ١٧٢ .

الصورة النمطية التى استخدمها في كل مقطوعة من مقطوعات القصيدة السبع كالآتي:

في البيت الأول والثاني استخدم سبع تفعيلات، ثلاث تفعيلات يمينًا، وثلاث تفعيلات يسارًا ، بينهما تفعيلة مقصورة[1] . وفي البيت الثالث استخدم ست تفعيلات قسمها إلى ثلاثة أقسام متساوية : تفعيلتين، تفعيلتين، تفعيلتين، وفي البيت الرابع استخدم خمس تفعيلات: تفعيلة فتفعيلة فثلاث تفعيلات. وهذا هو الإطار العام لاستخدام الجارم البحر الرمل في هذه القصيدة .

وقد وقعت اختلافات في البنية الوزنية الداخلية بين المقطوعات، فجاءت التفعيلة الأخيرة في البيت الأول والثاني من المقطوعة الأولى والسادسة مقصورة، هكذا «فاعلات»، على حين جاءت في باقى المقطوعات محذوفة[2]، هكذا «فاعلن»، وفي البيت الرابع انتهى كل قسم من الأقسام الثلاثة بقافية موحدة هي التاء المكسورة في المقطوعات الخمس الأولى، والتاء الساكنة في السادسة والسابعة، فاختلفت بذلك التفعيلات، وفي البيت الخامس أتت كل من التفعيلة الأولى والثانية مكفوفة[3] في المقطوعة الأولى هكذا «فاعلاتُ»، وأتت صحيحة «فاعلاتن» في المقطوعات: الثانية والثالثة والخامسة والسادسة، على حين أتت مقصورة في المقطوعات: الرابعة والسابعة.

واستعمال البحر على هذا النحو خروج على العروض العربي الخليلي من عدة نواح:

---

(١) لقصر هو حذف ساكن لسبب لخفيف وإسكان متحركه. وقيل: هو إسقاط متحرك لسبب لخفيف . رجع : جمال لدين عبد لرحيم لإسنوى: نهاية لرغب في شرح عروض ابن لحاجب ص ١١٥ .

(٢) لحذف هو حذف سبب خفيف من آخر لجزء. ويدخل ستة أبحر: لطويل. لمديد. لهزج. لرمل. لخفيف. لمتقارب. د عبد لمنعم خفاجى: لنغم لشعري عند لعرب ص ٨٣ .

(٣) لكف: حذف لسابع لساكن. فيدخل «مفاعيلن» بحذف نونها. وفي «مستفع لن» بحذف نونها. وفي «فاعلاتن» بحذف لنون. لسابق ص ٧٧ .

أولها: استخدام سبع تفعيلات من تفعيلات البحر، والبحر سداسى التفعيلة.

ثانيها: استخدام خمس تفعيلات من تفعيلات البحر، وهذا ما لم يحدث في الشعر العربي القديم، ولا يقره العروضيون .

ثالثها: عدم التزام وزن موحد للأبيات في جميع القصيدة .

رابعها: استخدام القصر في الحشو مع أنه علة تدخل الضرب من هذا البحر.

آخرها: عدم التزام ضرب واحد في القصيدة كلها، فقد اختلف من مقطوعة إلى مقطوعة .

وأما القصيدة الثالثة « ليلة وليلى» التي جاءت على وزن البحر الرجز، فتتكون من تسع مقطوعات، كل واحدة منها تتكون من خمسة أشطر، لها نظام خاص بقوافيها، وقد التزم فيها الجارم قافية الشطر الخامس في المقطوعات التسع؛ «ليظهر ربط كل منها بما قبلها وما بعده»(١) . فيقول في جزء منها :

وَلَيْلَـــــــةٍ حَالِكَــــــــةِ الْجِلْبَـــــابِ أَغْطَـشَ مِـــنْ خَافيـــــــــــةِ الْغُــرَابِ

كَأَنَّهَـــــا صَحِيفَـــــــــةُ الْمُغْتَـــــابِ أَوْ حَـــظٌّ مَحْـــدُودٍ مِـــنَ الْكُتَّـــــابِ

أَوْ غَمَـــــــرَاتُ الزَّاخِــــرِ الْخِضَـــــمِّ

وَقَفْـتُ فيهَـــــا وَقْفَـــــــةَ الْمُلْتَـــــاحِ أُسَـــــــــائِلُ النَّجْـمَ عَـنِ الصَّبَـــــاحِ

فَقَـــالَ سَـــــــلْ عَنْـــــهُ عَتِيـقَ الـرَّاحِ أَوْ وَجَنَـــــــــاتِ الْخُــرَّدِ الْمِـــلاَحِ

فَلَيْــسَ لِـى بِشَــــــــــأْنِهِ مِــنْ عِلْـمِ(٢)

---

(١) د ًمين عىى لسيد: في عىم لقافية (مكتبة لزهر ء. لقاهرة) ص ١٤٧.

(٢) لديو ن ٢ ٤٢٥ . ولرح: لخمر. لخرد: جمع خريدة. وهي لبكر لتي لم تمس.

ولم يكن الجارم أبا بجدة هذا النوع، فقد عرف في الشعر العربي القديم، وهو ما يسميه العلماء «المخمس»، وفي تعريفه يقول ابن رشيق: «هو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك، إلى أن يفرغ من القصيدة، هذا هو الأصل ... ولم أجدهم يستعملون في هذه المخمسات إلا الرجز خاصة»[(١)] .

وظني أن اختلال الوزن في مثل المخمسات هو اختلال شكلي لا جوهري؛ إذ لو وضعت الأقسام الخمسة كل قسم تحت الآخر لحصل التوازي .

ب ـ توارد البحور داخل ديوان الجارم :

والآن، نحاول أن نتعرف بنية الوزن الشعري عند الجارم من خلال تعرف البحور التي استخدمها ونسبتها إلى قصائد الديوان ومقطوعاته، وذلك في الجدول الآتي:

جدول توارد البحور في القصائد والمقطوعات

م	البحـــــر	عدد المقطوعات	عدد القصائد	مجموع القصائد والمقطوعات	نسبة كل بحر بالقياس إلى مجموع قصائد الديوان
١	لخفيف	٤	٢٦	٣٠	٪٢٢,٥٦٪
٢	لكامل	٣	٢٦	٢٩	٪٢١,٨٪
٣	لطويل	٢	١٩	٢١	٪١٥,٧٨٪
٤	لبسيط	٢	١٦	١٨	٪١٣,٥٣٪
٥	لرمل	١	١١	١٢	٪٩٪
٦	لوفر	٢	٦	٨	٪٦٪
٧	لمتقارب	٢	١	٣	٪٢,٢٥٪
٨	لمديد	-	٣	٣	٪٢,٢٥٪
٩	لرجز	١	٢	٣	٪٢,٢٥٪
١٠	لسريع	-	٢	٢	٪١,٥٪
١١	لمجتث	-	٢	٢	٪١,٥٪
١٢	لمضارع	١	١	٢	٪١,٥٪

(١) لعمدة ١ ١٨٠ .

والملاحظ على هذا الجدول: أن البحر الطويل زُحْزِحَ قليلاً عن مكانته التي نالها في أطوار الشعر العربي المختلفة ، فـ «ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن»[1]، ولكنه تأخر ـ هنا ـ فجاء بعد البحر الخفيف الذي احتل المرتبة الأولى والبحر الكامل الذي احتل المرتبة الثانية في نسبة التردد في قصائد الجارم ومقطوعاته.

والجارم ليس بدعًا من شعراء العصر الحديث، فقد زاد اهتمامهم بالبحر الكامل، وكثر النظم فيه؛ حتى بدأ ينافس الطويل في منزلته القديمة، كما أن البحر الخفيف بدأت تعلو أسهمه في سوق الشعر[2]، وها هو قد قفز إلى المقدمة، بل إن الرمل «ذلك البحر الذي ظل في أشعار القدماء خامل الذكر»[3] ـ بدأ ينهض ويتبوأ مكانه عند الجارم متفوقًا على بعض بحور المرتبة الثانية كالوافر، ومنافسًا بعضها الآخر كالبسيط، على حين ظلت بعض البحور ـ على عادتها في الشعر العربي ـ في دائرة الانكماش وقلة الشيوع، ومن هذه البحور في شعر الجارم: المجتث، والمنسرح، والمضارع، وقد أهمل الجارم أربعة بحور، فلم ينظم فيها ، وهي: الهزج، والمتدارك، والمنسرح، والمقتضب.

ونلحظ أن هناك عددًا من البحور قد تساوى في عدد مرات الاستخدام في مقطوعات الجارم وقصائده، فبحور المديد والرجز والمتقارب توارد كل واحد منها ثلاث مرات، والسريع والمجتث والمضارع كل واحد منها مرتين .

ولتأصيل توارد البحور في القصائد والمقطوعات في ديوان الجارم، نطابق نسب

---

(١) د ـبر هيم ـنيس: موسيقى لشعر (مكتبة لأنجلو لمصرية. لطبعة لسابعة. ١٩٩٧م) ص ٥٩. وقد قام لدكتور ـبر هيم ـنيس بعمل ختبار ت على لشعر لعربي في ـطواره المتعددة حتى العصر لحديث. ـكدت تفوق لطويل و ستحو ذه على لقمة في نسبة لتردد عند لشعر ء . على حين جاء كل من : الكامل و لبسيط و لو فر و لخفيف في لمرتبة لثانية مع بعض لتفاوت في لنسب. نظر لسابق. ص ١٩٠ وما بعدها .

(٢) نظر لسابق . ص ٢٠٠ .

(٣) لسابق. لصفحة نفسها .

تواردها السابقة بنسب توارد الأبيات داخل كل بحر من البحور؛ لمعرفة مدى بقاء نفس الشاعر في البحور بالنظر إليها موزعة على الأبيات في الجدول الآتي:

جدول توارد البحور في الأبيات[1]

مسلسل	البحر	عدد الأبيات	نسبة أبيات كل بحر بالقياس إلى مجموع أبيات كل البحور
١	الخفيف	١٥٢٨	٢٥,٧٤٪
٢	الكامل	١٣٩٧	٢٣,٥٣٪
٣	الطويل	٩٩٣	١٦,٧٥٪
٤	البسيط	٧٢٦	١٢,٢٣٪
٥	الرمل	٣٧٢	٦,٢٧٪
٦	الوافر	٣٣٢	٥,٦٪
٧	المديد	١٨٣	٣,١٪
٨	المجتث	١٢٥	٢,١٪
٩	الرجز	١١٦	١,٩٥٪
١٠	المتقارب	٦٥	١,١٪
١١	السريع	٦٣	١,٠٦٪
١٢	المضارع	٣٦	,٦٪

وبمقارنة هذا الجدول بجدول توارد البحور في القصائد والمقطوعات تتبين عدة أمور:

ـ أن الخفيف أكد انفراده بالقمة، كما أكد الكامل أحقيته بالمركز الثاني؛ وهذا

(١) بعغت ٔبيات لديو ن ٥٩٣٦ بيتًا .

يدل على طول نفس الشاعر بالنسبة لهذين البحرين .

ـ وقد ظل ترتيب البحور ثابتًا في الجدولين حتى المرتبة السادسة التى يحتلها الوافر، على حين تقهقر المتقارب الذي يحتل المرتبة السابعة في جدول توارد البحور في القصائد والمقطوعات إلى المرتبة العاشرة في هذا الجدول، ويقفز المديد ليحتل المرتبة السابعة، والمجتث ليحتل المرتبة الثامنة .

ـ ويتقهقر السريع قليلاً فيحتل المرتبة الحادية عشر بدلاً من العاشرة، ويقبع كل من البحر الرجز والبحر المضارع في مرتبته في جدول توارد البحور في القصائد والمقطوعات.

ـ وارتفعت نسب شيوع بعض البحور في هذا الجدول عن الجدول السابق، فارتفعت نسبة كل من : الخفيف والكامل والطويل والمديد والمجتث، وهبطت نسبة البحور: البسيط والرمل والوافر والمتقارب والرجز والسريع والمضارع.

وبمعاودة النظر إلى الجدولين مرة أخرى يمكن استخلاص النتيجة العامة الآتية: أن الجارم يميل إلى البحور الشائعة المشهورة المتداولة بين الشعراء، ويتضاءل ميله بصورة كبيرة تجاه البحور قليلة الشيوع؛ ولذلك نجد أن البحور: الخفيف والكامل والطويل والبسيط والرمل والوافر تمثل ٨٧,٥٪ من قصائد الديوان ومقطوعاته ، و ٨٩,٩٪ من مجموع الأبيات، أي قريبًا من تسعة أعشار شعر الجارم، وهي نسبة مرتفعة بالمقارنة بمجموع البحور الباقية .

جـ ـ وصف البحور الشعرية المستخدمة في ديوان الجارم مقطعيًّا :

محاولة دراسة أوزان الشعر العربي بالاعتماد على المقطع محاولة جاءت على أيدى المستشرقين الأوربيين؛ لأنهم «عدوه من الشعر الكمي، وحللوا الأبيات إلى مقاطع بدلاً من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب، وقد بدأ هذه المحاولة المستشرق إوالد Ewald ، وتبعه فيها معظم المستشرقين، أمثال ريت Wright »[(١)] .

و م. ستانسلاس جويار أحد مشاهير المستشرقين الفرنسيين الذين خلفوا آثارًا علمية في حقل الدراسات العربية والإسلامية ـ يقرر أن النحويين العرب جمعوا الأشعار وصنفوها وكشفوا عن الأصناف المختلفة لبحورها وأنواعها، واتجهت أنظارهم إلى تدوين الكلمات النموذجية التى تمثل التفاعيل، لكنهم وقفوا عند هذا الحد، فلم يتكلموا عن كمية المقاطع وقوتها أو ضعفها، فلم ينبسوا بكلمة في شأنها[(٢)].

وقد تعددت الآراء اللغوية حول مفهوم المقطع، ولعل أوضح تعريف له هو: «تأليف أصواتي بسيط، تتكون منه ـ واحدًا أو أكثر ـ كلمات اللغة، متفق مع إيقاع التنفس الطبيعي، ومع نظام اللغة في صوغ مفرداتها»[(٣)] .

وتتعدد أنواع المقاطع فهناك :

١ـ المقطع القصير ويتكونه من صوت ساكن وصوت لين قصير (حركة قصيرة). ويرمز له بـ (ص ح)[(٤)] .

---

(١) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص ١٥٠ .

(٢) انظر: نظرية جديدة في العروض العربي. ترجمة: منجي الكعبي. مراجعة: عبد الحميد الدواخلي (الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٦م) ص ٨٩ .

(٣) برتيل مالمبرج: علم الأصوات. تعريب ودراسة: الدكتور عبد الصبور شاهين (مكتبة الشباب. القاهرة) ص١٦٤.

(٤) الرمز (ص) يمثل الصامت الساكن. والرمز (ح) يمثل الحركة .

٢ـ المقطع الطويل المفتوح، ويتكون من صوت ساكن وصوت لين طويل (حركة طويلة) ، ويرمز له بـ (ص ح ح) .

٣ـ المقطع الطويل المقفل، ويتكو من صوت ساكن وحركة قصيرة وصوت ساكن، ويرمز له بـ (ص ح ص).

٤ـ المقطع المديد المقفل بصامت، ويتكون من صوت ساكن وحركة طويلة وصوت ساكن، ورمزه (ص ح ح ص) .

٥ـ المقطع المديد المقفل بصامتين، ويتكون من صوت ساكن وحركة قصيرة وصوتين ساكين، ورمزه (ص ح ص ص) .

و«المقاطع الثلاثة الأولى هي الأكثر شيوعًا في الشعر العربي؛ لما لها من توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية والتنفسية، على حين أن المقطعين الأخيرين لا يتوافقان مع الحالات الشعورية والتنفسية إلا في حالات الوقف أو نهاية الكلام، ومن ثم تتوافق مع الآهات الحبيسة التى تخرج من هواء زفيري طويل، يقتضى الوقف بعدها حتى يلتقط الشاعر أنفاسه ويواصل أداءه الشعري؛ ولذلك تتوافق وحالات معينة يجسد الشاعر من خلالها الفرح العميق أو الحزن العميق. الأمل الموصول إلى ما لا نهاية، أو الحزن الممتد إلى ما لا نهاية، إنه يتوافق وظاهره الاختفاء التدريجي للصورة الأدبية أيضًا»[1] .

والجارم قد نظم في اثنى عشر بحرًا يمكن تقسيمها مقطعيًّا[2] إلى سبع مجموعات :

---

(١) د مر د عبد لرحمن مبروك: من لصوت ٳلى لنص ـ نحو نسق منهجي لدر سة لنص لشعري. ص ٣٣ .

(٢) عتمد لبحث في هذ لتقسيم عىى لأوز ن لقياسية لبحور. نظرً لصعوبة ٳحصاء كل صور لبحور لتى نظم فيها لجارم. ولأن استخدام لأوز ن لقياسية سيؤدى إلى نفس لنتائج ًو قريب منها فيما لو قمنا بعمىية إحصاء لصور. كما تغاضى لبحث عن ستقر ء لزحافات لتى لحقت لأبيات في لديوان لصعوبته ًيضًا .

المجموعـة الأولى : تضم البحر الكـامل التام « ٣٠ » مقطعًا ، موزعـة إلى : ١٢ مقطعًا طويلاً ، و ١٨ مقطعًا قصيرًا ، وعلامته المستعملة[(١)] :

ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / الشطر الأول

ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / الشطر الثاني

المجموعة الثانية: ويمثلها الطويل والبسيط وكل منهما يحوى « ٢٨» مقطعًا: الأول: الطويل، ويشـتمل على « ٢٠ » مقطعًـا طويـلاً، و « ٨ » مقـاطع قصـيرة، وعلامتـه المستعملة :

ب ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ـ ـ / الشطر الأول

ب ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ـ ـ / الشطر الثاني

والثـاني : البسـيط التام، ويشـتمل أيضًا علـى : « ٢٠ » مقطعًا طويلاً، و « ٨ » مقاطع قصيرة، وعلامته المستعملة :

ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / الشطر الأول

ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / الشطر الثاني

المجموعـة الثالثـة: وتتمثل في البحر الوافـر « ٢٦» مقطعًـا ، موزعـة على « ١٢ » مقعطًا طويلاً ، و « ١٤ » مقطعًا قصيرًا ، وعلامته المستعملة :

ب ـ ب ب ـ / ب ـ ب ب ـ / ب ـ ـ / الشطر الأول

ب ـ ب ب ـ / ب ـ ب ب ـ / ب ـ ـ / الشطر الثاني

---

(١) اعتمد البحث في لعلامات المقطعية للبحور عىى : م. ستانسلاس جويار: نظرية جديدة في لعروض ص ١٣٩ وما بعدهـا ؛ حيث تمثل لعلامـة (ب) لمقطع القصير. والعلامـة (ـ) لمقطع لطويل. و لعلامـة ( ) لمقطع ز ئد لطول. وانظر أيضًا لدكتور سيد البحراوى: العروض وإيقاع لشعر ـ محاولة لإنتـاج معرفة عمميـة (لهيئة لمصرية لعامة لكتاب ـ ١٩٩٣م) ص ١١٢ ـ ١١٣ .
)

المجموعة الرابعة: وتضم أربعة أبحر كل منها يشتمل على « ٢٤ » مقطعًا : الأول: الخفيف ، ويشتمل على « ١٨ » مقطعًا طويلاً ، « ٦ » مقاطع قصيرة، وعلامته المستعملة :

ـ ب ـ ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الأول

ـ ب ـ ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الثاني

والثاني : الرمل التام ويشتمل على « ١٨ » مقطعًا طويلاً ، « ٦ » مقاطع قصيرة، وعلامته المستعملة :

ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الأول

ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الثاني

والثالث: الرجز التام، ويشتمل على « ١٨ » مقطعًا طويلاً ، و « ٦ » مقاطع قصيرة، وعلامته المستعملة :

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / الشطر الأول

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / الشطر الثاني

والرابع: البحر المتقارب، ويشتمل على « ١٦ » مقطعًا طويلاً ، و « ٨ » مقاطع قصيرة ، وعلامته المستعملة :

ب ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ـ / الشطر الأول

ب ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ـ / الشطر الثاني

المجموعة الخامسة : وتضم ثلاثة أبحر، يحوى كل منها « ٢٢ » مقطعًا :

الأول : مجزوء البسيط، ويشتمل على « ١٦ » مقطعًا طويلاً ، « ٦ » مقاطع قصيرة، والعلامة المستعملة :

ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / الشطر الأول

ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / الشطر الثاني

والثاني : المديد ويحتوى على « ١٦ » مقطعًا طويلاً ، و « ٦ » مقاطع قصيرة، والعلامة المستعملة :

ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الأول

ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الثاني

والثالث : السريع، ويحتوى على « ١٨ » مقطعًا طويلاً، و « ٤ » مقاطع قصيرة، والعلامة المستعملة :

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ الشطر الأول

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ الشطر الثاني

المجموعة السادسة: وتشتمل على بحر واحد هو مجزوء الكامل، ويشتمل على « ٨» مقاطع طويلة ، و « ١٢ » مقطعًا قصيرًا ، وعلامته المستعملة :

ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / الشطر الأول

ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / الشطر الثاني

المجموعة السابعة: وتضم أربعة أبحر كل منها يشتمل على « ١٦» مقطعًا :

الأول: الرجز المجزوء ، ويحوى « ١٢ » مقطعًا طويلاً ، « ٤» مقاطع قصيرة، وعلامته المستعملة :

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / الشطر الأول

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / الشطر الثاني

والثاني : الرمل المجزوء ، ويحوى « ١٢ » مقطعًا طويلاً ، و « ٤ » مقاطع قصيرة، والعلامة المستعملة :

ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الأول

ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الثاني

والثالث : المجتث ويضم « ١٢ » مقطعًا طويلاً ، و « ٤ » مقاطع قصيرة، والعلامة المستعملة :

ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الأول

ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الثاني

والرابع: المضارع، وهو يسير على نمط سابقيه « ١٢ » مقطعًا طويلاً، و « ٤ » مقاطع قصيرة، والعلامة المستعملة :

ب ـ ـ ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الأول

ب ـ ـ ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الثاني

ونظرة إلى المجموعات السبع تكشف عن نتيجة مضمونها: أن الجارم يميل إلى استخدام البحور ذات المقاطع الكثيرة، وأن عدد المقاطع الطويلة أكثر من عدد المقاطع القصيرة، وذلك «ينسجم مع ما يميل إليه الكلام العربي شعرًا ونثرًا»(١) .

ولكي تتم عملية تأصيل بنية الوزن المقطعية نقوم بعملية الإحصاء الآتية لنرى حظ كل مجموعة من المجموعات المقطعية السابقة من التوارد في القصائد والمقطوعات من ناحية، وفي الأبيات من ناحية أخرى .

---

(١) د. ءبر هيم ًنيس: موسيقى لشعر ص ١٥٤ .

جدول توارد المقاطع في القصائد والمقطوعات والأبيات

المجموعة	البحر	كم المقاطع	المقطع الطويل	المقطع القصير	الفرق بين المقطعين	عدد المقاطع منسوب إلى توارد البحور في القصائد والمقطوعات	النسبة المئوية	عدد المقاطع منسوب إلى توارد البحر في الأبيات	النسبة المئوية
المجموعة الأولى	الكامل	٣٠	١٢	١٨	-٦	٢٠	٪١٥	١٠٦٣	٪١٧,٩
المجموعة الثانية	الطويل والبسيط التام	٢٨	٢٠	٨	١٢	٣٦	٪٢٧,١	١٦٦٠	٪٢٨
المجموعة الثالثة	الوافر التام	٢٦	١٢	١٤	-٢	٨	٪٦	٣٣٢	٪٥,٦
المجموعة الرابعة	الخفيف والرمل التام والرجز التام والمتقارب	٢٤	١٨	٦	١٢	٤٦	٪٣٤,٥	٢٠٧٠	٪٣٤,٩
المجموعة الخامسة	مجزوء البسيط والمديد والسريع	٢٢ ٢٢	١٦ ١٨	٦ ٤	١٠ ١٤	٨	٪٦	٣٠٥	٪٥,١
المجموعة السادسة	مجزوء الكامل	٢٠	٨	١٢	-٤	٩	٪٦,٨	٣٣٤	٪٥,٦
المجموعة السابعة	الرجز المجزوء والرمل المجزوء والمجتث والمضارع	١٦	١٢	٤	٨	٦	٪٤,٥	١٧٢	٪٢,٨٩
المجموع		١٨٨	١١٦	٧٢	٤٤				

وقراءة الجدول تكشف عن مجموعة من النتائج:

أولاً: أن البنية الإيقاعية الصوتية في شعر الجارم تتمركز في: المقطعين القصير، والطويل، وقد جاء المقطع الطويل بنوعيه المفتوح والمغلق في المرتبة الأولى، حيث فاق المقطع القصير بنسبة ٢٤,٧٪ ، في حين تضاءلت المقاطع المديدة (ص ح ح ص) ، (ص ح ص ص) بدرجة كبيرة، ويرجع شيوع المقطع الطويل في شعر الجارم إلى عاملين:

الأول: يرجع إلى أبنية اللغة ذاتها «حيث تقوم معظم أبنية اللغة على البنية الثلاثية أو الثنائية، وهي تتوافق مع هذه المقاطع»[١] .

والثاني : يرجع إلى ارتكاز الجارم في نظم قصائده ومقطوعاته على أوزان البحور التى تكثر فيها المقاطع الطويلة عن المقاطع القصيرة، فمن اثنى عشر بحرًا نظم فيها جاء منها عشرة بحور يتفوق فيها المقطع الطويل على المقطع القصير من حيث العدد، وهذه البحور هي: الطويل والبسيط والخفيف والرمل والرجز والمتقارب والمديد والسريع والمجتث والمضارع، على حين جاء بحران فقط يتفوق فيهما المقطع القصير على المقطع الطويل من حيث العدد، وهما : الكامل والوافر، وتمثل البحور العشرة الأولى نسبة شيوع ٧٢٪ من عدد قصائد الديوان ومقطوعاته ، و ٧٠٪ من عدد أبياته، على حين يمثل الكامل والوافر النسبة الباقية، وهذا يعنى أن الوحدة الصوتية المقطعية الطويلة تمثل ركيزة النص الشعري، وتشكل ـ بطبيعة الحال ـ إيقاعًا جماليًّا صوتيًّا معينًا عند نطق كلمات القصيدة .

ثانيًا: أن الجارم يميل إلى استخدام البحور ذات المقاطع الكثيرة[٢]، وهذا يدل على

(١) د مر د عبد لرحمن مبروك: من لصوت إلى لنص ـ نحو نسق منهجي لدر سة لنص لشعري. ص ١٨٩.

(٢) مقياس لكثرة و لقلة: ًن لبحر إذ جاوز عشرين مقطعًا عُدَّ كثير لمقاطع و لذي ببغ عشرين مقطعًا فما دون عُدَّ قبيلاً .

طول نفس الشـاعر، فالبحور ذات المقـاطع الكثيرة تمثـل نسـبة تردد ٨٨,٧٪ من عدد قصـائد الديوان ومقطوعاتـه، و ٩١,٥٪ من عدد أبياتـه، علـى حين تمثل البحور ذات المقاطع القليلة النسبة الباقية وهي نسبة ضئيلة .

القضية الثانية: بنية الوزن والإيقاع:

يجعل بعـض الدارسـين الإيقـاع مرادفًـا للوزن[١]، مع أن الإيقـاع لا ينفـرد الشـعر بالاعتمـاد عليـه دون النثر، فهنـاك أنواع مـن النثر تعتمد عليـه كذلـك، ولاسـيما النثر الخطابي الذي يستخدم اللغة الانفعالية، قصيرة الجمل، متساوية التكوينات[٢] .

كمـا أن الإيقـاع يتشـكل مـن مجموعـة العنـاصر الصوتيـة التى يتكون منهـا النص، كالتمـاثل الصوتى للأصوات المجهورة والمهموسة ، والانفجارية والاحتكاكية، والمقاطع الصوتية القصـيرة والطويلة والمديدة، والنبر، والتنغيم، والـوزن الشعري، والقافية، وهذا الإيقاع يطرح أبعـادًا دلالية وجمالية متباينـة من نص لآخر، ومن نـص منطوق بطريقة أخرى منطوقة للنص نفسه[٣] .

وبالرغم من ذلك يمكن القول: إن الوزن أبرز عناصر الإيقاع في الشعر العربي؛ لأنه «يعتمد في نظمـه على الإيقاع الكمي، أي على عدد مـن الضربات، تتكون كل ضربة منهـا من حـروف متحركـة وأخرى سـاكنة، ويسـمى العروضيـون هذه الضربـات بالأسـباب والأوتـاد والفواصل[٤] ، وهـي ضربـات منتنظمـة متكررة، والإيقـاع يقوم

---

(١) انظر على سبيل المثال: د/ كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي (دار العلم للملايين. بيروت ـ لبنان. الطبعة الأولى ١٩٧٤م) و د/ أحمد كشك: محاولات التجديد في إيقاع الشعر (مطبعة المدينة. الطبعة الأولى ١٩٨٥م) .

(٢) انظر: برتيل مالمبرج: علم الأصوات ـ ترجمة الدكتور عبد الصبور شاهين. ص ١٩٩ .

(٣) انظر: د/ مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص ص ٤٨ .

(٤) د/ محمد عناني: الأدب وفنونه (الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩١م) ص ٧٠ .

«على فكرة التكرار المستندة على توزيع زمني لحركات التفاعيل وسكناتها، يعضدها في ذلك القافية والألوان البديعية التي تسهم إسهامًا فاعلاً في إبراز الحركة النغمية في القصيدة[١] .

وعلى الجملة، فالإيقاع ليس حلية خارجية في بنية النص الشعري، بل إن له وظيفة من أخطر الوظائف المسهمة في بناء النص، فبه يتم صهر مكونات النص، فتلتحم عراه، ويسري في أوصالها الانسجام والتلاؤم بين أصوات المفردة أو المفردات في ترجيعها على وتائر معينة .

وقراءة أخرى للجداول السابقة والنتائج المستخلصة منها ـ تعطينا نتيجة مضمونها أن الجارم يميل إلى استخدام الأوزان بطيئة الإيقاع هادئته، ومرجع ذلك إلى أمور:

الأول: غلبة استخدامه البحور ذات المقاطع الطويلة التى تؤدى إلى بطء الإيقاع، بخلاف المقاطع القصيرة؛ لأن المقطع الطويل يشغل مدًى زمنيًّا أطول من المقطع القصير، ولأن «التكوينات التي تغلب عليها المقاطع القصيرة ـ من ناحية أخرى ـ ذات موسيقى بارزة لافتة، لخروجها على النسبة المألوفة بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة في لغة النثر. ومما يميز المقطع القصير عن المقطع الطويل أن الأول يأتى على صورة واحدة، فهو يتكون من (صامت يليه صائت قصير) أما الثاني فله صورتان؛ فهو وإما (صامت يليه صائت طويل) أو (صامت يليه صائت قصير يليه صامت) ويساعد ذلك على جعل التكوينات التي تغلب عليها المقاطع القصيرة أكثر وضوحًا وبساطة من التكوينات التي تغلب عليها المقاطع الطويلة»[٢] .

ونذكر ـ هنا ـ أن البحر الكامل والبحر الوافر اللذين ينظم فيهما الشاعر ويكثر

(١) د عدنان حسين قاسم: لاتجاه لبنيوي في نقد لشعر لعربي (مؤسسة عوم لقرآن. لإمارت. در بن كثير. دمشق وبيروت. لطبعة لأولى ١٤١٢هـ ـ ١٩٩٢م) ص ١٨٢ .

(٢) د عبى يونس: نظرة جديدة في موسيقى لشعر لعربي (لهيئة لمصرية لعامة لكتاب. ١٩٩٣م) ص ١٢٣ .

فيهما عدد المقاطع القصيرة عن المقاطع الطويلة، تدخلهما زحافات وعلل «تحذف المتحرك وتزيد الساكن»[1] . وهذا يرفع نسبة عدد المقاطع الطويلة، فتقل سرعة إيقاع البحرين، ولتوضيح ذلك نسوق النموذج الآتي من قصيدة «دمعة على صديق» (من البحر الكامل) :

مَلَكَ الْمُصَابُ عليه كَلَّ جِهَاتِهِ ... إنْ كَانَ مِنْ صَبْرٍ لَدَيْكَ فَهَاتِهِ!

أسْوَانُ تَعْرِفُهُ إذَا اخْتَلَطَ الدُّجَى ... بِالنَّبْرَةِ السَّوْدَاءِ فِي أنَّاتِهِ

يَبْكِي وَيَنْظُرُ فِي السَّمَاءِ مُصَعِّدًا ... مَا يَبْتَغِي الْحَيْرَانُ مِنْ نَظَرَاتِهِ؟

خَفَقَانُ نَجْمِ الأُفْقِ مِنْ خَفَقَانِهِ ... وَهَجِيرُ قَيْظِ الْبِيدِ مِنْ زَفَرَاتِهِ![2]

الأبيات تميل إلى الهدوء والبطء شيئًا ما ، ولكن الملاحظ أن ذلك يكون بدرجات متفاوتة فيما بينها ، فالذي يقرأ البيت الثاني والرابع يشعر أن بينهما فرقًا، وهو أن البيت الرابع أكثر انسيابًا وأسرع حركة، وهذا لقلة دخول زحاف الإضمار[3]، فبقي قريبًا من سجيته، وبقيت المقاطع القصيرة قريبة من معدلها الطبيعي، بخلاف البيت الثاني الذي غلبت عليه المقاطع الطويلة، فالبيت الثاني تقسيمه المقطعي:

ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ   الشطر الأول

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ   الشطر الثاني

أي ستة عشر مقطعًا طويلاً، وعشرة مقاطع قصيرة .

أما البيت الرابع فتقسيمه المقطعي:

---

(١) د سيد البحراوي: العروض وإيقاع لشعر. ص ٤٥ .

(٢) لديون ١ / ١٥٢ . وأسون: من لأسى. وهو لحزين. مصعدًا : متردد لنظرت لا يكاد يستقر بصره في بقعة.

(٣) لإضمار: تسكين الثاني المتحرك. جمال لدين لإسنوي: نهاية لرغب في شرح عروض ابن لحاجب. ص١١٢ .

ب ب ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ الشطر الأول

ب ب ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ الشطر الثاني

أي أربعة عشر مقطعًا طويلاً، وأربعة عشر مقطعًا قصيرًا .

والإيقاع البطيء الهادئ يتناسب مع الحالة النفسية والشعورية للشاعر؛ إذ يوحي بثقل وقع المصيبة على قلبه، كما يتناسب مع حالة الحزن والأسى واللوعة المطوية في أعماقه، كما أن ميل الإيقاع إلى السرعة في البيت الرابع يتناسب مع حال خفقان القلب المضطرب، حيث تزيد سرعة نبضات القلب في حال الاضطراب وتتتابع الزفرات.

الثاني: ميل الشاعر إلى استخدام الوحدة (التفعيلة) كثيرة المقاطع، فقد استخدم أبحرًا جلّها يتكون من وحدات كبيرة كالكامل والوافر، أو وحدات مزدوجة كالخفيف والطويل والبسيط، وزيادة حجم الوحدة تؤدى إلى بطء الإيقاع وخفوته، على عكس الوحدة الصغيرة فإنها تساعد على بروز الإيقاع وحدته[1] . فمثلاً المتقارب صغير الوحدة، ولذلك نجد إيقاعه حادًّا بارزًا وسريعًا .

يقول الجارم (من المتقارب) :

فَتَاةَ الْقَرِيضِ اهْبِطِى مِنْ عَلِ   مَددتُ يَدَىَّ ، فَلا تَبْخَلِى

كَبَا بفَتَى الشِّعْرِ طُولُ الصُّعُودِ   فَإنْ كُنْتِ رَاحِمَةً فانْزِلِى[2]

هنا التفعيلة قصيرة، تتكرر في كل شطر أربع مرات، ويحس المردد للأبيات أن الإيقاع به شيء من السرعة، وذلك يتوافق مع حالة الإذاعة التي تتسم بالنشاط

(١) نظر د عبى يونس: نظرة جديدة في موسيقى لشعر لعربي . ص ١١٩ .

(٢) لديو ن ٢ ٤٦٦ . وكبا: نكب عبى وجهه وسقط.

والسرعة. كما أن البيتين يفيضـان حركة ونشاطًا من صعود وهبوط ومدّ أيدٍ وقبضها، ولذلك آثر الشاعر الإيقاع السريع .

فـإذا قارنا النموذج السـابق بنموذج (من البحر الرمـل) ذي التفعيلة الطويلـة سوف نجد الفرق واضحًا:

(يَـا لِوَاءَ الْحُسْـنِ أحْزَابُ الْهَوَى) أجَجُـوا فِـي الْحُـبِّ نِـيرَانَ الْجَفَـاءْ
مُـذْ رَأوْا طَرْفَـكِ يَبْـدُو نَاعِسًـا (أيْقَظَـوا الْفِتْنَـةَ فِـي ظِـلِّ اللّوَاءْ)(١)

فعلـى الرغم من أن الشـطر يتكون من ثلاث تفعيـلات فقط، فـإن الإيقاع يميل إلى البطء شيئًا ما ؛ نظرًا لطول التفعيلة .

ويـزداد الإيقاع بطئًا في البحور مزدوجة التفعيلة، أو مـا يسمى البحور المركبة، فإذا قارنا النموذجين السابقين بالنموذج الآتي (من البحر الخفيف):

بَـائِعَ الصَّـبْرِ، إنْ يَكُـنْ عُشْـرُ مِثْقَـالٍ بِـأَغْلَى مَـا فِـي الْحَيَـاةِ فَهَاتِـهْ!
كُلُّنَـا مَسَّـهُ مِـنْ الدَّهْـرِ ظُفْرٌ آهِ ، مِـنْ ظُفْـرِهِ وَمِـنْ فَتَكَاتِـهْ!
وَأدَتْنَـا بَنَاتُـهُ برزَايَاهَـا، وَمَـنْ ذَا يَسْـطِيعُ وَأْدَ بَنَاتِـهْ؟(٢)

إذا قارنا، شـعرنا بـالفرق، فالإيقـاع ـ هنـا ـ أبطـأ، وذلك يناسـب حالـة الشـاعر الشـعورية والنفسـية، وشـعوره بـالثقل الناشـئ عـن رزايا الدهر ومصائبـه المتواليـة التي أثقلت كاهلـه، مما سبب له حالـة من الحزن العميق المكتوم، عـبر عنه في الأبيات بتلك النفثات الطويلة، وقـد أسهمت حروف المد الكثـيرة، وخاصة الألف، في جعل الإيقاع بطيئًـا ؛ لأنهـا تطيـل الزمن، وبذلك وجـد الشـاعر فرصـة في إخـراج بعض الزفرات

---

(١) لديو ن ١ ٢٢٩ . ´جحجو : ز دو ٍ شعالاً.

(٢) لسابق ١ ٢٢٨ . وُدتنا: دفنتنا ´حياء. بنات لدهر : مصائبه.

والآهات المعبرة عن حالته الشعورية والنفسية التي يعاني منها .

والناظر في الجداول السابقة سوف يجد أن شعر الجارم بطيء الإيقاع أو يميل إلى البطء؛ إذ يغلب عليه استعمال البحور ذات التفعيلة المزدوجة أو الطويلة، فنسبة شيوع البحور ذات التفعيلة المزدوجة في قصائد الديوان ومقطوعاته ٥٨,٧٪ ، وفي أبياته ٦١,٦٪ ونسبة شيوع البحور ذات التفعيلة الطويلة في قصائده ومقطوعاته ٣٩,١٪ ، وفي أبياته ٣٧,٣٪، على حين جاء المتقارب ذو التفعيلة القصيرة بنسبة شيوع ضئيلة جدًّا في قصائده ومقطوعاته ٢,٢٪ وفي أبياته ١,١٪ .

الثالث: ميل الجارم إلى استخدام البحور التامة عن المجزوءة، واستعمال البحر تامًّا يجعل الإيقاع بطيئًا خافتًا ؛ لأن «الشطر الطويل أخفت موسيقى من الشطر القصير، إذا اتحدت أو تقاربت العوامل الأخرى»(١) . فمثلاً البحر الكامل استخدمه الشاعر تامًّا ومجزوءًا، فإذا قارنا بين قوله :

عِيدَ الْجُلُوسِ وَلِلْقَوَافِي رَنَّةٌ ... أَلْهَتْ غُصُونَ الدَّوْحِ عَنْ صَدَّاحِهَا
أَرْسَلْتُهَا مِلْءَ الأَثِيرِ كَأَنَّمَا ... وَحْيُ السَّمَاءِ اخْتَارَ غُرَّ فِصَاحِهَا(٢)

وقوله :

هَذَا الْجَمَالُ كَأَنَّهُ ... قَدْ صِيغَ مِنْ خَطَرَاتِ شَاعِرْ
سَحَرَ الْعُيُونَ بِحُسْنِهِ ... وَالْحُسْنُ لِلأَبْصَارِ سَاحِرْ
الصُّبْحُ بَسَّامُ السَّنَا ... وَاللَّيْلُ مَصْقُولُ الْغَدَائِرْ(٣)

شعرنا بفرق واضح، فالإيقاع في النموذج الأول أبطأ منه في النموذج الثاني؛ لأن

(١) د عبى يونس: نظرة جديدة في موسيقى لشعر لعربي، ص ١١٩ .
(٢) لديو ن ١ ٢٣٥ .
(٣) لسابق ٢ ٤٩٩ .

النموذج الأول جاء في البحر الكامل التام، على حين جاء الثاني في مجزوء البحر نفسه.

وبمعاودة قراءة الجـداول نجد أن الجارم يستخدم البحور التامة بنسبة شيوع ٨٢,٧٪ من قصـائد الديوان ومقطوعاتــه ، و ٨٦,٤٪ من عدد أبياتــه، على حين جـاء المجزوء بنسبة ١٧,٣٪ من قصائده ومقطوعاته ، و ١٣,٦٪ من عدد أبياته .

وعلى الرغم من أن الجداول والإحصاءات تؤكد النتيجة المستخلصة قبل، فإنه يمكن القول : إن الجارم استطاع ـ في كثير من الأحيان ـ تحطيم بطء الإيقاع الوزني وخفوته باستغلال بعض الإمكانـات الوزنية تـارة، وغير الوزنية[1] تـارة أخرى، في رفع درجته وزيادة سرعته، ومن الإمكانات الوزنية التي تسرع بالإيقاع وتبرزه:

١ـ الزحافات والعلل:

تسـهم الزحافـات والعلل في جعل إيقـاع بعض البحور سـريعًا ، فمثلاً البحر الرمل تكوينـه المقطعي[2] لا يجعلـه سـريعًا، إلا أن الزحافات والعلـل التي تعتريـه تميل بـه إلى السرعة والانسياب[3] .

يقول الجارم :

هَـاتَ مِنْ وَحْيِ السَّـمَاءِ الْكَلِمَـا   وَاجْعَـلِ الأَيَّـامَ وَالدُّنْيَـا فَمَـا

وَابْعَثِ الشِّـعْرَ جَنَـاحَيْ طَـائِرٍ   كُلَّمَـا شَـارَفَ أُفْقًـا دَوَّمَـا

أيُّ يَـوْمٍ سَـعِدَتْ مِصْـرُ بِـهِ   كَـانَ فِـي طَـيِّ الأَمَـانِي حُلُمَـا

مَوْلِـدُ الْفَـارُوقِ يَـوْمٌ بَلَغَـتْ   رَايَـةُ الإسْـلاَمِ فيـه الْقِمَمَـا[4]

---

(١) من لإمكانـات غير لوزنية: لقافيـة. و لبنى لتكر ريـة. و لتصريع. وحسن لتقسـيم. و سـتغلال لقيم لصوتية لصو مت و لحر كات.

(٢) ر جع جدول لبنية لمقطعية لبحور.

(٣) نظر: د سيد لبحر وى: لعروض وإيقاع لشعر ـ ص ٤٢ .

(٤) الديوان ١ ١٢٢ .

يكثر في الأبيات زحاف الخبن في الحشو والعروض والضرب، وهذا الزحاف يحذف الثاني الساكن من التفعيلة «فاعلاتن» في الحشو، و «فاعلن» في العروض والضرب، وهذا يرفع نسبة المقاطع القصيرة في الأبيات، فتزيد سرعة الإيقاع تبعًا لذلك، كما جاءت العروض محذوفة وضربها مثلها، وهذا أسهم بدوره في سرعة الإيقاع الذي يتوافق مع حالة البشر والانطلاق والفرح بمولد الفاروق التي تعبر عنها الأبيات.

٢ـ ظاهرة التدوير:

التدوير يعنى « اتصال شطرى البيت، واشتراكهما في كلمة واحدة، أو بعبارة أخرى: يعنى انقسام كلمة واحدة بن شطرين، بحيث ينتهي الشطر الأول في صدرها، ويبدأ الثاني بعجزها»[١] .

والتدوير بهذا المعنى يرهق القارئ الذي يبحث عن الوقفة الصوتية عند نهاية الشطر الأول؛ ليلتقط عندها أنفاسه، وتظل النغمة الموسيقية في البيت المدور مسطحة، على عكس البيت المشطر، إذ تهبط النغمة مع نهاية كل شطر، وهو ما يسمى وقفة موسيقية .

ويمكن القول : إن التدوير في الشعر العمودى يقضي على رتابة الموسيقى المتكررة في كل أبيات القصيدة، وإن كان الإفراط في استخدامه «يضعف الإيقاع العام في القصيدة؛ لأنه يقضي على بعض عناصر هذا الإيقاع المتمثلة في الوقفات الموسيقية عند نهاية كل شطر»[٢] .

والتدوير في شعر الجارم علامة بارزة، فيكثر بصورة لافتة للنظر، وقد يأتى على مستوى بيت واحد أو على مستوى بيتين، أو على مستوى مجموعة أبيات .

---

(١) د عمى عشري زيد: عن بناء لقصيدة لعربية لحديثة ص ٢٠٤ .

(٢) لسابق ص ٢٠٧ .

فمثال التدوير على مستوى البيت المنفرد:

فَزِعــتْ مِصْــرُ فَزْعَــــةً طَـــارَ فِيهَـــا كُــلُّ عَقْــلٍ عَــنِ الرَّشَـــــــادِ، وَنَــدَّا

هَرَعَــتْ سَــــــاعَةَ الْـوَدَاعِ تُفِيـضُ الدَّمْعَ بَحْـرًا وَتُرْسِــــــلُ الشَّـــــوْقَ وَقْـدَا

أُمَّـــــةٌ هَالَهَــــا الْمُصــــابُ فَهَــــامَتْ تَسْــتَحِثُّ الْخُطَــا، شُـــيُوخًا وَمُرْدَا[1]

فـالبيت الثـاني مدور، وأدى التدويـر إلى سـرعة الإيقـاع التي تتوافـق مع سـرعة المصريين الذين خرجوا لوداع المرثي، وتعبر عن كثرة الدموع وحرقة الشوق.

ومثال التدوير على مستوى بيتين متتاليين:

رُبَّ قَصْــرٍ قَــدْ كَــــانَ مَلْعــبَ أنْــسٍ صَيَّرتْــــــهُ الأَيَّــــامُ رَبْعًـــا مَحِيــلا

وَفَتَــــاةٍ طَــوَى مَحَاسِــــــــنَهَا الدَّهْــرُ بَنَانًــــا غَضًّــــا وَخَــدًّا أسِــــــــيلا

نَــــــأْكُلُ الأَرْضُ ثُــــمَّ تَأْكُلُنَــــــا الأَرْضُ دَوَاليــكَ أفْرُعًــــــا وَأصُـــولا

يَــــا مَلِيـــكَ الْبَيَــــانِ دَعْــوَةَ خِــلٍّ وَجَـدَ الصَّــبْرَ بَعْدكُـمْ مُسْـــــتَحِيلا[2]

فالبيتان الثـاني والثالث مدوران، والتدوير يسـرع بالإيقاع، وهذه السـرعة تتناسب مع حـال الدهـر القاهر المتسـلط الـذي طوى حســن الفتاة في ســرعة، وتصـور حال الإنسـان في الأرض وسـرعة مرور حياته. فهو يـأكل الأرض ثم تأكله الأرض، وهكذا في كـل الأجيال، وكل هذا في سـرعة ، على حـين نلمح بطأه في البيت الأول والرابع، وهو مـا يتوافق مع شـعور الشـاعر بوطأة الأيـام وثقلهـا في البيت الأول، وألم الفراق وقسوته في البيت الرابع .

---

(١) الديوان ٢ ٣٧٣ . ومرد: جمع ًمرد. وهو لشاب لم ينبت شاربه ًو لحيته.

(٢) لسابق ١ ٦٥ . محيلا: سم فاعل من ًحال لشيء بمعنى تحول وتغير. ًو من ًحالت لد ء: ًي ًتى عيها ًحوال. دوليك: مداولة عى لأمر. ًو تدول بعد تدول. من لدولة. وهي نقلاب لزمان.

ومثال التدوير على مستوى مجموعة أبيات متتالية:

عِيــــدَ الْجُلُـــوسِ وَأَنْـــتَ فِـــي الأَعْيَـــــــــادِ فَـــرْدٌ أيُّ فَـــرْدِ

أَلْفَـــى بِـــكَ الأَمَـــلُ الْبَعِيـــدُ لِمِصْـــرَ أَكْـــرَمَ مُسْـــــــــــــتَمَدِّ

وَتَوَاتَـــرَتْ نِعَـــمُ الإِلَـــــــــــهِ تَجِـــلُّ عَـــنْ حَصْـــرٍ وَعَـــدِّ

فَـــــارُوقُ يَـــــا أُسَّ الرَّجَـــــاءِ وَمُلْتَقَـــى الرُّكْـــنِ الأَشَـــــــــدِّ

جُمِّلْـــتَ بِـــــالْقَوْلِ السَّـــــــدِيدِ وَسَـــــــاطِعِ الـرَّأْيِ الأَسَـــــــدِّ

وَهَبَـــتْ لَـــكَ الدُّنْيَـــــا مَفَـــــاتِحَ مَجْدِهَــــا مِـــنْ غَـــيْرِ رَدِّ[1]

فالأبيات كلها مدورة، والإيقاع السريع الناشئ عن التدوير يعبر عن حالة الانطلاق والبشر التي تشع من الأبيات .

وتجدر الإشارة إلى أن التدوير قد تمركز في قصائد الجارم ومقطوعاته المنظومة في البحور : الخفيف[2]، ومجزوء الكامل[3]، ومجزوء الرمل[4]، فلا تكاد تخلو منه قصيدته أو مقطوعة منظومة في هذه البحور ، ويرجع ذلك إلى أن تكوين الرمل والخفيف المقطعي يجعل كلاًّ منهما بطيئًا إيقاعيًّا، فيسهم التدوير في الإسراع بإيقاعهما، والكامل ـ وإن كان تكوينه المقطعي يجعل إيقاعه سريعًا ـ تدخله زحافات تَحُدُّ من سرعته، فيأتي التدوير ـ محاولة ـ للاقتراب بالبحر من سرعته الطبيعية .

---

(١) لسابق ٢: ٤٢٩، ٤٣٠ .

(٢) نظر على سبيل لمثال لسابق قصيدة «يوم السلام» ١ ٢٨ . و«رشيد» ١ ٤٩ . و«وصية» ١ ١٠٨، و«ذكرى الزفاف لمكي» ٢: ٤٥٧ .

(٣) نظر على سبيل المثال لسابق قصيدة «لدعوة إلى لوئام» ١ ١٥٨ . و«بغداد» ١ ١٧٢ .

(٤) نظر على سبيل المثال لسابق قصيدة «برنادوت» ٢ ٤٨٨ .

٣ـ ظاهرة التضمين:

إذا كان التدوير يخلق توترًا بين شطرى البيت الواحد، فإن التضمين يخلق توترًا بين البيت والذي يليه، ينتج عن الصراع في نهاية البيت مع الذي يليه، وطرفا الصراع هما القافية والتعلق؛ لأن التضمين في أوضح تعريف هو : « أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها »(١) .

وقد فرق العروضيون بين نوعين من التضمين، الأول ما لا يتم المعنى إلا به كجواب الشرط والقسم والخبر والفاعل والصلة ونحوها. والثاني ما يتم الكلام بدونه ، وكانت الحاجة إليه تكميلاً للمعنى المتقدم كالتفسير والنعت وغيره من التوابع والفضلات، والنوع الثاني هو البارز في شعر الجارم، ولكننا لا نعدم نماذج للنوع الأول، فمن نماذجه :

إنْ تَزُرْ يَا طَيْرُ دَوْحَتَهُ ... بَيْنَ زَهْرٍ نَاضِرٍ وَجَنِى
وَشَهِدتَ «التِّمْسَ» مُضْطَرِبًا ... وَاثِبًا كَالصَّافِنِ الأَرِنِ
عَبَثَتْ رِيحُ الشَمَالِ بِهِ ... فَطَغَى غَيْظًا عَلَى السُّفُنِ
فَانْشُدِ الأطْيَارَ وَاحِدَهَا ... فِي الْحُلَى وَالْحُسْنِ والْجَدَنِ(٢)

وقد جعل التضمين الأبيات مشدودة إلى بعضها في إيقاع سريع متدفق يتوافق مع دلالة الأبيات ورغبة الشاعر في أن يلبى الطائر سؤله سريعًا .

ومن النوع الثاني قوله :

---

(١) بن رشيق : لعمدة ١ ١٧١ .

(٢) لديو ن ١ ٣٣٨ . ولتمس: نهر مشهور في إنجلتر . الصافن من لخيل: ما قام عى ثلاث قو ئم وطرف حافر لر بعة. لأرن: لنشيط. لجدن: حسن لصوت.

تَحْتَــهُ النِّيـلُ فِـي الْخَمَــائِلِ يَمْشِـــي خَافِضًــا طَرْفَــهُ عَلَـى اسْــتِحْيَاءِ
سَـــارَ يُزْهَـى بشَـــاطِئَيْهِ طَلِيقًـا نَحْــنُ أدْرَى بِنعْمـــةِ الطُّلَقَـــاءِ
يَـزْأرُ الْمَـوْجُ فيـــه غَضْبَـانَ أنْ ضَــاقَ بِمَـا يَسْـتَحِقُّ مِـنْ إطْـرَاءِ(١)

حيث يتعدد الحال على مدار الأبيات الثلاثة للمبتدأ «النيل» ؛ ليبين الشاعر صفات النيل المتعددة، هذه الأحوال: يمشي ، سار يزهى، يزأر، وكل حال من هذه الأحوال جملة فعلية ممتدة ، وبذلك تتعلق الأبيات اللاحقة بالسابقة، وتظل مشدودة إليها، وهذا من شأنه أن يرفع درجة سرعة الإيقاع .

والتضمين على هذا يخلق نوعًا من التوتر والصراع في نهاية الأبيات التي ينتهي كل بيت منها بقافية تعني وقفة حاسمة وتعني انتهاء البيت نحويًّا ودلاليًّا ، كما أنها تعني انتهاء الجملة الموسيقية...، فيقلل التضمين هذا الانغلاق، ويقيم رابطة ولو ضعيفة بين البيتين، وذلك من خلال نغمة التعليق التي ينتهي بها البيت السابق؛ لأن البيت إذا انتهى تمامًا، فإنه ينتهي ـ على المستوى التنغيمي ـ بنغمة هابطة (↓) ، أما إذا انتهى نهاية جزئية وظل مرتبطًا بما بعده، فإن النهاية الجزئية تخلق نغمة مستوية (←) (نغمة التعليق)، وهذه النغمة تكون في صراع مع الجرس الصوتى الناتج عن تكرار حرف الروى في هذا الموضع النهائي من البيت(٢) .

والصراع الناشئ عن التضمين يمكن عده «قيمة فنية وجمالية ومعرفية أيضًا، يضيف تحققها في العمل الفني جودة»(٣)؛ لأنه كثيرًا ما يقضى على رتابة موسيقى الإيقاع الناشئة عن تكرار وحدات موسيقية معينة وقافية واحدة في نهاية كل بيت

(١) لديوان ٢ ٤١٧ .

(٢) نظر : د سيد لبحراوي: لتضمين في لعروض ولشعر لعربي (مجلة فصول. جـ٧. ع ٣. ٤. بريل- سبتمبر. ١٩٨٧م) ص ٩٤ .

(٣) لسابق ص ٩٥ .

من أبيات القصيدة .

بقى أن نتحدث عن الإمكانات غير الوزنية المسهمة في إنتاج الإيقاع الموسيقي في قصيدة الجارم، وهي إمكانات غالبًا ما تسهم في رفع درجة الإيقاع وتحطيم بطئه، ونبدأ بالقافية .

٢ـ القافية :

تعد القافية نمطًا من أنماط التكرار الصوتي يأتي في خاتمة البيت، يحدث نوعًا من النغمات المنتظمة التي تختلف وتتمايز عن النغمة الأساسية للبيت، وهي ـ أيضًا ـ تمثل أحد الدوال المؤثرة في بناء النص الشعري، فلا تقتصر وظيفتها على إحداث جرس صوتي متكرر في نهاية كل بيت يعلن اكتماله وزنيًّا ، وإنما تحقق ـ أيضًا ـ وضوحًا نغميًّا في أواخر الأبيات يربط بينها ، وتُعَدُّ شكلاً من أشكال التوازي بين أبيات القصيدة ، وتسهم في إنتاج الدلالة، وتعين على إبراز التجربة الشعورية[١] .

وهذه محاولة للكشف عن طبيعة إيقاع «القافية» (النهاية) في شعر الجارم، وتتمثل في: دراسة حرف الروي، ودراسة المقطع الأخير في البيت .

أ ـ دراسة حرف الروي:

من تتبع الروى في القصائد موحدة القافية وجد أنه يتراوح بين حروف «الهمزة، والباء، والتاء، والحاء، والدال، والراء، والسين، والشين، والضاد، والعين، والفاء، والقاف، والكاف، واللام، والميم، والنون، والهاء، والياء»، والجدول الآتي يبين عدد مرات توارد كل حرف ونسبة شيوعه في قصائد الديوان ومقطوعاته .

---

(١) رجع في ذلك: بن رشيق: لعمدة ١ ١٥١. ود إبرهيم أنيس: موسيقى لشعر. ص ٢٤٦. ود أمين لسيد: في علم لقافية. ص ٥١. ويوري لوتمان: تحيل لنص لشعري ـ بنية لقصيدة. ص ٩٢. وشكري عبد لحميد أحمد الطوانسي: مستويات لبناء لشعري عند محمد إبرهيم أبو سنة. درسة في بلاغة لنص (رسالة ماجستير. كبية الآدب ـ جامعة الزقازيق) ص ٩٢ .

جدول توارد حرف الروي قياسًا إلى عدد القصائد والمقطوعات

مسلسل	حرف الروي	عـدد القصائد	نسبة الشيوع تقريبًا(١)
١	لنون	١٩	١٤,٢٪
٢	لد ل	١٨	١٣,٢٪
٣	للام	١٥	١١,٣٪
٤	لر ء	١٤	١٠,٥٪
٥	لباء	١٣	٩,٨٪
٦	لميم	١٠	٧,٥٪
٧	لهمزة	٩	٦,٨٪
٨	لتاء	٦	٤,٥٪
٩	لحاء	٦	٤,٥٪
١٠	لعين	٥	٣,٧٪
١١	لكاف	٣	٢,٢٪
١٢	لهاء	٣	٢,٢٪
١٣	لسين	٢	١,٥٪
١٤	الفاء	٢	١,٥٪
١٥	لشين	١	٠,٨٪
١٦	لضاد	١	٠,٨٪
١٧	القاف	١	٠,٨٪
١٨	الياء	١	٠,٨٪

(١) حسبت النسبة إلى مجموع قصائد لديو ن ومقطوعاته كىها. و لم تدخل لقصائد متنوعة لقافية في لجدول.

ويمكن استخلاص بعض النتائج من الجداول، تكشف عن طبيعة إيقاع القافية:

أولاً: أن تسعة أصوات من بين الأصوات المستعملة رويًّا في شعر «الجارم» ـ ومجموعها ثمانية عشر صوتًا ـ أصوات مجهورة وهي: النون، والدال، واللام، والراء، والباء، والميم، والعين، والضاد، والياء، في مقابل ثمانية أصوات مهموسة وهي : التاء، والحاء، والكاف، والهاء؛ والسين، والفاء، والشين، والقاف، باستثناء الهمزة التي «لا يمكن وصفها بجهر أو همس، لأنها تخرج من المزمار ذاته»[1] . ويدل هذا على تفوق الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، ويتأكد هذا التفوق إذا علمنا أن نسبة توارد الأصوات المجهورة في القصائد والمقطوعات ٧٢,٢٪ في مقابل ١٨٪ للأصوات المهموسة ، ٦,٨٪ لصوت الهمزة .

وتمتاز الأصوات المجهورة بأنها أوضح في السمع من الأصوات المهموسة[2]؛ وهذا يكشف عن حرص الجارم على أن يكون إيقاع القافية واضحًا في السمع .

ثانيًا: أن ثلاثة أصوات مهموسة هي «التاء، والكاف، والقاف» ـ إضافة إلى الهمزة ـ أصوات انفجارية شديدة؛ إذ تنشأ عند التقاء عضوي النطق التقاء محكمًا يمنع الهواء، ثم ينفصلان بسرعة، مما يسبب صوتًا قويًّا[3] . وهذا يؤكد بروز إيقاع القافية ووضوحه للمرة الثانية .

ثالثًا: تتفق نسب شيوع حرف الروي في شعر الجارم مع نتائج الدكتور إبراهيم أنيس عند دراسته لحروف الهجاء التي تقع رويًّا في الشعر العربي[4] في :

* أن الحروف السبعة الأولى وهي: «النون، والدال، واللام، والراء، والباء، والميم»

---

(١) د عبد لفتاح لبركاوي: مقدمة في ٔصوات لغة العربية (لطبعة لربعة. ١٩٩١م) ص ١٠٦ .

(٢) نظر: د عبد لرحمن ٔيوب: ٔصوت لغة (مطبعة لكيلاني. لطبعة لثانية. ١٩٦٨م) ص ١٣٦ .

(٣) د عبد لغفار حامد هلال: ٔصوت لغة لعربية (مطبعة لجبلاوي. لطبعة الثانية. ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م) ص١٧٢.

(٤) موسيقى لشعر ص ٢٤٨ .

من أكثر حروف الهجاء تواردًا .

* وأن حرفى «الهمزة، والحاء» متوسطا التردد.

* وأن حروف «الذال، والغين، والخاء، والشين، والزاي، والظاء، والواو» نادرة الشيوع، بل إن هذه الحروف تختفى من شعر الجارم ما عدا حرف «الشين» الذى ظهر رويًّا لقصيدة واحدة .

ولكن تختلف نسب الشيوع في شعر الجارم عن نتائج الدكتور إبراهيم أنيس في عدة نقاط:

* فـ «السين» من الحروف كثيرة التوارد في نتائج الدكتور أنيس، على حين تقل في شعر الجارم؛ حيث لم ترد رويًّا إلا في قصيدتين.

* و«العين» التي عدها الدكتور أنيس كثيرة الورود قلَّ ورودها في شعر الجارم، فلم تأت رويًّا إلا في خمس قصائد .

* و«الكاف» التي عدها الدكتور أنيس متوسطة الشيوع جاءت عند الجارم قليلة الشيوع .

* و«الفاء ، والقاف، والياء» ندر مجيئها رويًّا عند الجارم، وإن كانت متوسطة الشيوع في نتائج الدكتور أنيس .

* واختفى حرف الجيم الذي عده الدكتور أنيس من الحروف متوسطة الشيوع.

* واختفت حروف «الطاء والصاد والثاء» وهي عند الدكتور أنيس قليلة الشيوع.

ولتأصيل هذه النتائج يمكننا القيام بعملية إحصاء لحرف الروى متواردًا في عدد الأبيات[1] .

---

(١) سوف يضم لإحصاء في هذه لمرة لقصائد الأربعة المتنوعة لقافية .

جدول توارد حرف الروي في عدد الأبيات

مسلسل	حرف الروى	عــدد الأبيات	نسبة الشيوع تقريبًا[(١)]
١	لد ل	١٠٠٣	١٦,٩٪
٢	لنون	٩٥٨	١٦,١٪
٣	لباء	٦٩٠	١١,٦٪
٤	لر ء	٦٣٧	١٠,٧٪
٥	للام	٦٠٤	١٠,٢٪
٦	لميم	٤٣١	٧,٣٪
٧	لهمزة	٣٧٢	٦,٣٪
٨	لتاء	٣٣١	٥,٦٪
٩	لحاء	٢٧٩	٤,٧٪
١٠	لعين	٢١٩	٣,٧٪
١١	لهاء	١٦٢	٢,٧٪
١٢	لكاف	١٠٣	١,٧٪
١٣	الفاء	٧٩	١,٣٪
١٤	القاف	٤٦	٠,٨٪
١٥	الياء	١٠	٠,٢٪
١٦	السين	٧	٠,١٢٪
١٧	الشين	٢	٠,٠٣٣٪
١٨	الضاد	٢	٠,٠٣٣٪
١٩	الجيم	١	٠,٠١٦٪

وبمقارنة الجدولين : جدول توارد حرف الروى في عدد القصائد وجدول تـوارده في عدد الأبيات تظهر عدة استنتاجات:

أولاً: يتفق الجدولان على تقدم الأصوات المجهورة المستعملة رويًّا في شعر الجارم على الأصوات المهموسة بدرجة كبيرة، فتمثل الحروف المجهورة في هذا الجدول نسبة تردد ٧٦,٧٪ في مقابل ١٧٪ للأصوات المهموسة و ٦,٣٪ لصوت الهمزة، ونلاحظ ارتفاع نسبة الأصوات المجهورة وتراجع الأصوات المهموسة وصوت الهمزة عن ذي قبل، وهذا يؤكد ـ بدوره ـ تمتع إيقاع النهاية بالوضوح وقوة الإسماع .

ثانيًا : يتفق الجدولان بدرجة كبيرة في موقفهما من نتائج الدكتور إبراهيم أنيس.

ثالثًا : ظهور حرف «الجيم» رويًّا ، ولكن بنسبة ضئيلة جدًّا ٠,٠١٦٪ ، إذ جاء رويًّا لبيت واحد في الديوان .

رابعًا: يختلف الجدولان في عدة نقاط:

* ارتفاع نسبة شيوع بعض الحروف في جدول توارد حرف الروي في عدد الأبيات عنها في جدول توارد حرف الروي في عدد القصائد والمقطوعات، وهذه الحروف هي: الدال، والنون، والباء، والراء، والتاء، والحاء، والهاء، وتراجعت نسبة شيوع الحروف الأخرى ما عدا العين والقاف اللذين ظلت نسبتهما ثابتة .

* اختلال ترتيب الحروف في هذا الجدول عنه في الجدول السابق ، فقفز حرف «الدال» إلى المقدمة محققًا تقدمًا على حرف «النون» ، واحتل حرف «الباء» المرتبة الثالثة مكان «اللام» الذي تراجع بدوره إلى المرتبة الخامسة مكان الباء، على حين بقيت الحروف التي تحتل المرتبة السادسة إلى العاشرة قارَّة مكانها، وهي : الميم، والهمزة، والتاء، والحاء، والعين، وتقدم صوت «الهاء» صاحب المرتبة الثانية عشرة على «الكاف» صاحب المرتبة الحادية عشرة. وتأخر حرف «السين» إلى المرتبة

السادسة عشرة، واحتل مكانه صوت «الفاء» الذي قفز إلى مرتبته صوت «القاف» ليترك مكانه لصوت «الشين» ، ويحتل حرف «الياء» المرتبة الخامسة عشرة بعد أن كان قابعًا في المؤخرة؛ ليتراجع مكانه حرف «الضاء»، ويقبع الوافد الجديد صوت «الجيم» في مؤخرة الجدول .

وكل هذه الاختلافات شكلية لا تؤثر على النتائج الجوهرية التي توصلنا إليها، وهي: تمتع إيقاع القافية بوضوح وقوة إسماع في الجلِّ الأعظم من شعر الجارم؛ لأنه يؤثر استعمال الأصوات المجهورة والانفجارية رويًّا، سواء في قصائده موحدة القافية أو متنوعتها .

ب ـ دراسة المقطع الأخير من البيت (دون النظر إلى حرف الروي) :

مما تجدر الإشارة إليه أنه « في أكثر التكوينات يلتزم الشاعر تركيبًا مقطعيًّا موحدًا في منطقة القافية في كل القصيدة، فإذا وقع زحاف في هذه المنطقة التزمه الشاعر في الموضع نفسه من كل ما لا يلتزمه في غيرها؛ ولهذا كله كان التركيب المقطعي والصوتي لأحرف القافية عاملاً مؤثرًا في شخصية التكوين[١] ؛ ولهذا لم نعتبر الزحافات التي قد تدخل منطقة «القافية» عند دراسة المقطع الصوتى الأخير في شعر الجارم .

وباستقراء شعر الجارم وجد أنه يتعامل في نهاية الأبيات مع ثلاثة مقاطع صوتية : المقطع الطويل المفتوح «ص ح ح »، والمقطع الطويل المقفل «ص ح ص »، والمقطع المديد المقفل بصامت «ص ح ح ص» والجدول الآتي يبين عدد مرات توارد المقطع الصوتي في عدد أبيات الديوان .

---

(١) د عمى يونس: نظرة جديدة في لشعر لعربي ص ١٢٦ .

جدول توارد المقطع الصوتي في عدد أبيات الديوان

مسلسل	المقــطع	عدد الأبيات	نسبة الشيوع
١	ص ح ح	٥٠٠٥	٪٨٤,٣
٢	ص ح ص	٧١٥	٪١٢
٣	ص ح ح ص	٢١٦	٪٣,٧

والجدول يكشف عن:

أولاً: تفوق المقطع الطويل المفتوح تفوقًا كبيرًا، يليه المقطع الطويل المقفل بفارق كبير، وأخيرًا يأتى المقطع المديد المقفل بصامت .

ثانيًا: يعني تفوق المقطع الطويل المفتوح ـ أن منطقة النهاية في القافية غالبًا ما تنتهى بحركة طويلة تسمى «حركة إشباع» ، وأهم خاصة من خواص الحركات هي قوة الوضوح السمعى Sonority[1]؛ لأن الحركة ـ كما يقول دانيل جونز ـ « صوت مجهور يخرج الهواء عند النطق به على شكل مستمرّ من البلعوم والفم، دون أن يتعرض لتدخل الأعضاء الصوتية تدخلاً يمنع خروجه أو يسبب فيه احتكاكًا مسموعًا »[2] ، ولأن الأوتار الصوتية تهتز دائمًا عند النطق بالحركة[3] ، وهذا يؤكد ـ وبقوة ـ القول بأن الجارم يحرص على أن يكون إيقاع القافية قويًّا واضحًا في السمع .

ثالثًا : المقطع المديد (ص ح ح ص) وسيلة مهمة من وسائل رفع درجة علو الصوت في نهاية الأبيات، لأنه يقترن بالنبر[4] ، وهذا يدل ـ أيضًا ـ على تمتع إيقاع النهاية بالوضوح السمعي .

---

(١) نظر: د كمال بشر: عم لغة لعام « لأصوت لعربية » ص ٧٤ .

(٢) د عبد لرحمن ًيوب: ًصوت لغة ص ١٥٦ ، ١٥٧ .

(٣) نظر: د عبد لفتاح لبركاوي: مقدمة في ًصوت لغة لعربية ص ٦٤ .

(٤) نظر: برتيل مالمبرج: عم لأصوت ، ترجمة : د عبد لصبور شاهين ص ٢٠٢ .

والمحصلة النهائية ـ لكل ما سبق ـ أن الشاعر يولي عناية كبيرة لإيقاع النهاية القافية) ، ويجلب له كل ما يسهم في إبرازه وتوضيحه .

توظيف الجارم لإيقاع القافية :

تتعدد وظائف القافية في شعر الجارم، فهي تقوم بوظيفة إيقاعية تحقق ترابطًا نغميًّا بين أبيات القصيدة ، خاصة عندما تكون القافية موحدة فيها، كما أنها تحقق تنويعات نغمية في القصائد متنوعة القافية . وقد تتجاوز الوظيفة الإيقاعية إلى وظيفة بنائية؛ حيث تسهم في ترابط القصيدة بنائيًّا؛ لأنها تشد الأبيات بعضها إلى بعض، مكونة نصًّا يتسم بالوحدة والانسجام، وقد تتعدى الوظيفة البنائية إلى وظيفة دلالية؛ إذ تسهم في إبراز المعنى، وتشكيل التجربة الشعرية بتموجاتها وتحولاتها .

فعندما تتوحد القافية في الأبيات يؤدي ذلك إلى بروز النغم ووضوحه في النهايات، وهذا يؤدى إلى لفت انتباه المتلقى إلى التماثل الصوتي الذي تحدثه القافية، وهذا التماثل من شأنه أن يحدث ترابطًا صوتيًّا دلاليًّا ويحقق وحدة من نوع ما في القصيدة .

يقول الجارم في قصيدة «أعلام المجمع» :

أُتدْفَنُ فِي الأَرْضِ الْكُنُوزُ وَفَوْقَهَا ... خَلاءٌ ، إلَى لأَلائِهَا جِدُّ مُمْلِقِ؟

وَيَمْضِي الْحِجَا مَا بَيْنَ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ ... كَلَمْحَةِ طَرْفٍ أَوْ كَوَمْضَةِ مُبْرِقِ؟

يَضِيقُ فَضَاءُ الأَرْضِ عَنْ هِمَّةِ الْفَتى ... وَيُجْمَعُ فِي لَحْدٍ مِنَ الأَرْضِ ضَيِّق

تَبَابٌ لِهَذَا الدَّهْرِ، مَاذَا يُرِيدُهُ؟ ... وَأىَّ جَدِيدٍ عِنْدَهُ لَمْ يُمَزِّقِ؟

يُصَدِّعُ مِنْ أعْلاَمِنَا كُلَّ رَاسِخٍ ... وَيُطْفِئُ مِنْ أنْوَارِنَا كُلَّ مُشْرِقِ

هَوَ الْموَتُ مَا أغْنَى اسْمُهُ عَنْ صِفَاتِهِ ... وَعَنْ كُلِّ ألْوَانِ الْكَلامِ الْمُنَمَّقِ

رَمَتْنِى عَوَادِيهِ فَإِنْ قُلْتُ: إنَّهَا ... مَضَتْ بأَمَانِي الْحَيَاةِ فَصَدِّقِ(١)

---

(١) لديو ن ١ ١٦٩ . وجد ممق: مفتقر جدًّ. الحجا: العقل والفطنة. تباب: هلاك. عو ديه: مصائبه.

في الأبيـات تصوير لتلـك المشـاعر المقرونـة بلحظـات الفقد والموت، وهـي لحظات تبعث على الحزن والأسـى، يرى فيها الشـاعر الحيـاة متجهمة، والزمـن قاسيًا، والموت متحفزًا لا يترك شيئًا على حاله؛ مما جعل الحياة سرابًا .

وقـد أسهمت القافية الواحدة في ترابط الأبيـات، فتردد حرف «القاف» في نهايات الأبيات يحكم العلاقة بينها ، ويشد انتباه السامع إلى التماثل الصوتي الموجود. وصوت «القـاف» من الأصوات الانفجارية الشديدة، ينشأ من «رفع أقصى اللسان حتى يلتقي بأدنى الحلق واللهاة مع عدم السـماح للهواء بالمرور من الأنف، وبعد ضغط الهواء مدة من الزمـن يطلق سراح مجرى الهـواء بأن يخفض أقصى اللسـان فجأة فيندفع الهواء محدثًا صوتًـا انفجاريًّا»[١]، وهو مشـكل بالكسـرة، و «هي من الحركـات الضيقة التي يرتفع اللسان حـال النطق بها تجـاه الحنك الأعلى إلى أقصى درجـة في منطقة الحركات»[٢]، فـروى «القاف» يوحي عـن طريق نطقـه بهذا الشـكل بحالـة من الاختنـاق والاحتباس والضجر والتوتر، وهي ذات الحالة التي يعانيها الشاعر نتيجة مفارقات الحياة العجيبة.

وتقوم منطقـة القافيـة بدور بـارز في تجسـيد صـورة الحياة الخادعـة، متمثلاً ذلك في المفـردات النهائيــة «مملق، مــبرق، ضيق، المنمـق» فهي مفـردات دالــة على البهرجــة الكاذبـة، وهذا يدفـع الإنسـان إلى التصديق «فصدق» بأنـه ليس هنـاك شـيء ثابت في الحياة، بل كل شيء مستحيل متقلب بفعل الموت والزمن .

فالقافية تقـوم ـ إذن ـ بوظيفة نغميـة ودلاليـة، تربط بين الأبيات صوتيًّـا وبنائيًّا، بل إنها تقضي على رتابة الوزن وإيقاعاتـه المنتظمة[٣] ؛ إذ هي تمثل وقفة تشبه الفرقعة التي

---

(١) د كمال بشر: عـم لغة لعام «لأصو ت لعربية» ص ١٠٩ .

(٢) لسابق ص ١٤٤ .

(٣) هذه لوظيفة لا تختص بها لقافية وحدها. فهناك تقنيات ُخرى تسهم معها في لقيام بهذه لوظيفة مثل: لتصريع و لتقسيم و لتكر ر وما تحمه لمفرد ت من قيم صوتية ودلالية. وكذلك لأصو ت.

تنبه السامع، وتشده إلى مواصلة السماع بما تحدثه من إمتاع.

وتقوم القافيــة بوظيفتهـا الإيقاعيـة ولكـن بشـكل واسـع، وذلـك عندمـا تتردد في القصيدة أكثر من قافيـة (حرف روي)، وهذا يـبرز في القصائد الأربعة متنوعـة القافية، وهي «نشـيد التـاج» (١ / ٢٦١) و«نشـيد المعلمين» (١/ ٢٦٨) و«ليلة وليلى» ٢ / ٤٢٥) و«الوطن» (٢ / ٥٠٤) .

فالقصيدة الأولى «نشـيد التاج» تعتمد على نوعين من المقاطع، النوع الأول يتكون من ثلاثة مقـاطع، كل منهـا يتكون من سـتة أبيات ويعتمد علـى قافية «النون»، وكل مقطع منهـا يليه مقطع مـن النوع الثاني الـذي يتكون بدوره من ثلاثـة مقاطع، في كل مقطـع منهـا يتعدد حرف الـروى، ففي المقطع الأول تتـوالى الحروف «اللام المفتوحـة، واللام الساكنة، والنون» والمقطع الثاني « اللام الساكنة، والتاء المتبوعة بالهاء، والنون» والمقطع الثـالث «الميم، والكـاف، والنون»، فالنون قاسـم مشـترك بين المقـاطع الثلاثة، وهذا يعني أنها حرف الروي الأساسي في القصيدة .

هـذا التنوع في القافيـة يســهم مع التنـوع في الوزن[1] في تنويع إيقاعـات القصيدة، ليناسب ذلك طريقـة الإنشاد الذي هو غاية من غاياتهـا؛ فيبدأ الإيقاع بطيئًا نوعًا ما ؛ لاعتمــاده على بحر الكـامل المجـزوء ودخول بعض الزحافـات الـتي تســهم في الحد من سـرعة الإيقـاع، ويـأتي الروي صوت «النـون» الذي يتوقع منـه أن يشــكل في إيقاع النهاية نوعًا من الموسـيقى الجهيرة القوية، لأنه «صوت أسناني لثوي أنفي مجهور، ينتج من اعتمـاد طرف اللسـان علـى أصول الأسـنان العليـا مع اللثـة، ويخفض الحنك اللين، فيتمكن الهـواء الخـــارج مـن الرئتين مـن المـرور عـن طريق الأنـف، ويتذبـذب الوتران الصوتيان حال النطق بـه»[2] ، كما أن صوت «النون» سُبق بحركة طويلة «الألف» ،

(١) سبق وصفه عند لحديث عن خروج لجارم عى لعروض لخيبي .

(٢) د كمال بشر: عم لغة لعام «لأصوت لعربية» ص ١٣٠ .

وهـذا من شأنه أن يرفع درجـة الإيقاع ويقويه في منطقـة القافية (النهاية)، ولكن تخرج النغمـة مسـتطيلةً تشغل مـدًى زمنيًّا واسعًا بعض الشـيء؛ لأن حروف المد وإن كانت ترفع درجة الإيقاع، فإنها تعمل على الحدِّ مـن سرعته، فإيقاع القافية ـ بصورته تلك ـ يناسـب الإيقاع الوزني الهـادئ الذي بدأ به الجـارم نشيده، فتمثـل القافية بذلك النغمة العاليـة أو الضربة الإيقاعيـة النهائية التي يطلقها العـازف مع البداية الهادئة، وهذا بدوره يتناسـب مع بدايـة الإنشـاد، الذي يُتَوَخَّى فيـه أن يبدأ بطيئًا تتخللـه ضربـات موسيقية عالية ثم تعلو درجته وتزداد سرعته .

يقول الجارم :

بَسَـــــــــمَتْ لِمَقْدَمِـكَ الأَمَـــانِي   وَشَـــــــــدَتْ لِطَلْعَتِـكَ الأَغَـــانِي

وَنَزَلْـــتَ أحْنَـــــــــاءَ الْقُلُـــوبِ، فَكُنْـــتَ فِـــي أوْفَـــى مَكَــــــــان

وهكذا إلى أن تنتهي المقطوعـة ، ومع بداية المقطع الثاني تعلو درجة الإيقاع وتزداد سرعته :

فَـــــــــــــارُوقُ يَـــــــــــــا نَجْـــــمَ الْهُـــــدَى دُمْ لِلْعُــــلا

أدْرَكَـــــــتَ غايَـــــــــــــــــــاتِ الْمُنَـــــــى مَتَمَهِّــــــــلا

الشَّـــــــــــــــــعْبُ يَلْمَـــــحُ نُورَكُـــــمْ مُتَفَـــــــــــائِلا

وقد أسهم في علو درجـة الإيقاع وازدياد سرعته استخدام الشاعر لمشطور الكامل، فقلـة الوحدات يؤدي إلى بروز الإيقـاع وسـرعته، كما أن القافيـة المسـتعملة هي قافية «اللام» ذلـك الصوت الذي يشـبه الحركـات في أهم خاصيـة من خواصهـا، وهي قوة الوضـوح السـمعي؛ لأن الهـواء عند النطـق بـه يخـرج حر الحركــة مثلــه في ذلك مثل الحركـات»[1] . وهو مشكل بالفتحـة التي «تنتج من ابتعاد اللسـان عند النطق بها عن

(١) نظر د كمال بشر: عـم لـغة لعام «لأصوت لعربية» ص ١٣١. ومثل للام: لر ء لنون.

سقف الحنك على قدر الإمكان، ويُفْتَح بها الفكان إلى أقصى درجة، وتسمى بالحركة الأماميـة الواسعة»[(١)] . وهذا من شأنه أن ينتج نغمة قوية مرتفعة مستطيلة، وترتفع قوة النغمة ويزداد الإيقاع سرعة في البيت الرابع من المقطع :

مَجْدٌ أثِيلْ . دَهْرٌ مُنِيلْ. مَلِكٌ نَبِيلْ

ومما يزيـد من سـرعة الإيقـاع ووضوحه ـ إضافـة إلى مـا سبق ذكره من استخدام مشـطور الكـامل، وروى «اللام» ـ اسـتخدام القـوافي الداخليـة، واسـتخدام صوت «اللام» السـاكن رويًّـا في نهايـة مقطع مديد (ص ح ح ص) منبـور، وتتابع الوحدات على هذا النحو وانتهاء كل وحدة بصـوت اللام الساكن يمثل ضربات موسيقية متتابعة منتظمة في غاية الوضوح .

وتبلغ سرعة الإيقاع مداها في آخر بيت من المقطع :

زَيْنُ الْحِمَى سَبْطُ الْبَنَانِ[(٢)]

لأن الشـاعر استخدم منهوك الكـامل، أي: وحدتين تفعيليتين منـه، ولكـن إيقاع «القافية» يميل إلى الهدوء؛ وذلك لاستئناف مقطع جديد على نمط المقطع الأول.

ويسـير الجارم في المقطع الثالث والخـامس على نمط هذا المقطع، ولكن المقطع الرابع يعتمد فيه على قافية الكلام الساكنة، وهذا يؤدي إلى وضوح الإيقاع وقوته ، فيقول:

الْيَوْمُ عِيدٌ بَاسِـــمٌ عِيدُ الأَمَلْ
تُزْهَى بِهِ مِصْرٌ عَـلَى كُلِّ الدُّوَلْ
مَنْ كَالْمَلِيكِ بِنُبْلِهِ ضُرِبَ الْمَثَلْ؟

ثـم يميل الإيقـاع إلى البطء نوعًـا ما في البيـت الرابع، ويسـتغل الجـارم التقسـيم بين الوحدات التفعيلية، ويستخدم القوافي الداخلية، فيقول:

(١) نظر د عبد لرحمن ًيوب: «ًصوت لغة» ص ١٦٢ .
(٢) سبط لبنان: حسن هيئة سخي كريم.

نَفَحَاتُهُ. وَصِفَاتُهُ . وَهِبَاتُهُ

ويهدأ إيقـاع النهاية نتيجـة استخدام الشـاعر لصوت «التـاء» رويًّا متبوعًا بـ «هاء الوصل» والخروج الناشـئ عن إشـباع حركـة هـاء الوصل[١] . وصوت التـاء ـ على الرغم من كونه صوتًا انفجاريًّـا ـ مسبوق بحركـة طويلة ومتبوع بصوت الهاء الضعيف المهموس ، وهذا من شأنه أن يقلـل من درجة الإيقاع. وهذا الإيقـاع الهادئ يسهم في إنتاج الدلالة، فيكشف عن كثرة نفحات الممدوح وهباته، وكرم صفاته .

وينهي الشـاعر المقطع بقافية النـون ليعود مرة أخرى إلى نمط المقطع الأول، ثم يختم بمقطع، الأبيـات الثلاثـة الأولى منـه تعتمد على قافيــة «الميم»، وصوت «الميم» صوت شفوي أنفي مجهور، وهو مكسور، وهذا يجعل إيقاع النهاية قويًّا بارزًا، وذلك يتناسب مع دعـاء الشاعر لممدوحه ، ويدل علـى قوة هذا الممدوح في ملكه الذي «به يَحْتَمِي» وفي أصلـه الذي «إليه يَنْتِمِي» ، وفي أهميته لمصر « في المعظَّم» . وينتقل بعد ذلك إلى قافية «الكاف» الساكنة والتقسيم بين الوحدات والقوافي الداخلية :

عَاشَ الْمَلِكْ ، عَاشَ الْمَلِكْ، عَاشَ الْمَلِكْ

ويختم قصيدتــه بمـا يختم بـه كـل مقطع متنوع القافيــة في القصيدة بإيقـاع يميل إلى الهدوء:

بِالْقَلْبِ يُحْمَدُ وَاللّسَانِ

وهكذا يستغل الجارم تنويعـات الوزن والقافية في القصـائد الثلاثة الباقية، في التنغيم الموسيقى وإنتاج دلالة معينة .

القافية ـ إذن ـ تسهم في بناء النص الشعري عند الجارم، وتحقيق انسجام واضح بين

---

(٢) نظر شعبان صلاح : «موسيقى لشعر بين لاتباع و لابتدع» (لطبعة لثانية. ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٩م) ص٢٦٢.

أجزائـه ، هذا إلى جانب وظيفتها الأساسية: الإيقاعيـة النغمية، وهذا الإسهام يكون في صورتين :

الأولى: بناء القصيدة على قافيـة واحدة، وهذا يمثل الجل الأعظم من قصائد الديوان ومقطوعاته ؛ حيث جاءت تسـع وعشرون ومائة قصيدة ومقطوعة من مجموع قصائده ومقطوعاته الثلاث والثلاثين والمائة موحدة القافية، وهي تمثل نسبة شيوع ٩٧٪ .

الثانيـة: بنـاء القصيدة علـى عدة قواف، تتتـابع في نهايـات الأبيـات، وقد تختفي ثم تعاود الظهور مـرة أخرى، ويمثل هذا النوع القصـائد الأربعـة التي سـبق ذكرها بنسـبة شيوع ٣٪ ، وهي نسبة ضئيلة .

والآن نلج الباب إلى إمكانيـة إيقاعيـة أخرى لها دورها في الإسـراع بالإيقاع، وهي التصريع .

٣ـ التصريع:

التصريـع في مطالع القصـائد ـ وربمـا في أثناء القصيـدة ـ اعتاده كثـير من الشـعراء ، «وذلك ممـا استحسـنوه حتـى أن أكثر الشـعر صرع البيت الأول منـه »[١] ؛ ويرجع ذلك إلى ارتباط التصريع بالتقفية التي هي من محددات شعرية النص في مقابل النثر؛ وفي هذا يقول قدامة بـن جعفر: «وإنما يذهب الشعراء المطبعون المجيدون إلى ذلك؛ لأن بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر»[٢] ، وترجع كثرته في المطلع إلى أن المطلع هو محل التأنق وإظهـار جودة الذهن، وشـدة الفصاحـة، وإعلان عن موسـيقى القافية التي

---

(١) أبو عبـد الله جمال لديـن محمد بن أحمد لأندلسـي: لمعيـار في نقد لأشـعار. تحقيـق: لدكتور عبد الله محمد سيمان هندوى (مطبعة لأمانة. مصر. لطبعة لأولى. ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٧م) ص ١٧٠ .

(٢) قدمة بن جعفر: نقد لشعر ص ٦٠.

ستبنى عليها القصيدة كلها، كما أنه ينبه السامع ويمتعه، وفيه دلالة على كثرة مادة الشعر اللغوية، وحسن تصرفه في الكلام[1] .

وقد نبعث موسيقى الشعر عند الجارم ـ إضافة إلى موسيقى الوزن والقافية ـ من ظواهر صوتية منها : التصريع الذي استهل به الجارم جُلَّ قصائده ومقطوعاته، فجاءت سبع ومائة منها مصرعة، تمثل نسبة ٨٠,٥٪ من عدد قصائد الديوان ومقطوعاته، وهذا يدل على احتفال الجارم بموسيقى المطلع من ناحية، واحتفاله بالتصريع من ناحية أخرى، ومن القصائد التي جاءت مصرعة المطلع قصيدته «شروق كوكب»، حيث قال:

لله يَوْمٌ جَرَى بِالْيُمْنِ طَائِرُه   وَرُدِّدَتْ فِي فَمِ الدُّنْيَا بَشَائِرُه[2]

والتصريع في هذا المطلع تصريع جزئي؛ حيث غيرت العروض لكي توافق الضرب في القافية، وهي توافقه ـ أصلاً ـ في الوزن ؛ لأنه التزم العروض المخبونة «فعلن» والضرب المخبون مثلها في كل القصيدة ، والتماثل بين العروض والضرب في الوزن من شأنه أن يحدث توازنًا يؤدي إلى بروز الإيقاع وتوكيد المعنى، فشطر البيت الثاني يؤكد المعنى في الشطر الأول؛ إذ طيران الطائر (طائره) كناية عن البشارة (بشائره).

ومن ذلك ـ أيضًا ـ قصيدة «صدى أنات حائرة» التي يستهلها الجارم بقوله:

رَحْمَتَا لِلْجَرِيحِ مِنْ أَنَّاتِهْ   وَلِسَمْعِ الْوِسَادِ مِنْ آهَاتِهْ
غَرَبَتْ شَمْسُهُ فَقَامَ يُنَاجِي   ...   .[3]

---

(١) نظر: د ‍ٌمين لسيد: في عمم لقافية ص ٤٣ ، ٤٤ .

(٢) لديو ن ١ ‍ ٢٢٠ . و ليمن: لبركة و لخير. طائره: فأله.

(٣) لسابق ١ ‍ ٢٢٧ .

والتماثل الصوتي الناتج عن التصريع يقـرع الأذن للوهلة الأولى، وتتضح من خلاله مدى المعانـاة التي يعانيهـا الجريح (المحب)، تبـدأ معاناته بأنـات مكبوتـة لا يصـبر عليها حتـى تنقلب آهـات متفجرة؛ ولذلك جـاء التصريع تعبـيرًا عن الإيقـاع الذي تحول إلى فرقعات في نهاية البيت .

ويأتي التصريع ـ عند الجـارم ـ في ثنايا القصيدة، ولكن بصورة نادرة، ومن ذلك ما جاء في قصيدته «دمعة على صديق» في البيت الواحد والعشرين:

يَطْفُو نَشِيجُ الْيَأْسِ مِنْ لَهَوَاتِهِ وَتَئِزُّ نَارُ الشَّوْقِ فِي لَبَّاتِهِ[1]

وفي البيت الثامن والثلاثين:

مَاذَا أصَابَ اللَّيْثُ عَنْ غَدَوَاتِهِ صُبْحًا ، وَمَاذَا نَالَ مِنْ رَوْحَاتِهِ؟[2]

ومن ذلك ـ أيضًا ـ قصيدته «قبر حفنى» ، فقد صرع البيت الثاني والأربعين:

يَا قَبْرَ حِفْنِي أجِبْنِي وَارْحَمْ بَقِيَّةَ سِنِّي[3]

والبيت الواحد والخمسين :

لَوْ كُنتَ تَعْرِفُ حفنِي لَقُلْتَ: زِدْنِي وَزِدْنِي![4]

والتصريع في هذه الأبيات يؤدي إلى تماثل صوتي يفضي إلى إحداث إيقاع متساوى النغمة في العروض والضرب، وهذا يحدث نوعًا من الإمتاع للسامع .

ويـدل حرص الشـاعر على التصريـع على رغبتـه في تحقيـق نغـم واضح في مفتتح قصائده يتواءم مع طبيعـة التجربـة الشعرية ومدى حاجتهـا إلى إيقاع واضح ومتميز في هذا المفتتح .

---

(١) لديو ن ١ ١٥٣ . و لبات: جمع لبة وهي لمنحر.

(٢) السابق ١٠ ١٥٤ .

(٣) السابق ٢ ٣٢٣ .

(٤) السابق ٢ ٣٢٤ .

فمثلاً في مطلع قصيدة «عبد العزيز جاويش »:

دُمُـــوعُ عُيُـــونٍ أمْ دِمِـــــــاءُ قُلُـــوبِ   عَلَـى رَاحـلٍ نَـــائِى الْمَـزَار قَرِيـبِ؟[1]

يكشـف الجارم عن حزن عميق لفقده صديقـه الراحل، وقد أسهم التصريع بنصيب موفور في إبـراز هذا الحزن، حيث إن الإيقـاع البارز الناشـئ عن التصريع الذي يعتمد على التماثل في الوزن وفي القافية البـاء، وهو حرف مجهور يرفع درجة الإيقاع ـ عبارة عن صرخـات مكلوم يطلقهـا معـبرة عـن مدى فجيعتـه التي يؤكدهـا حبـه الجـارف لصديقـه، وهو مـا تشـف عنـه منطقتنـا العروض (قلوب) والضرب (قريـب)، فصديقه قريب من قلبه على رغم بعده في المكان.

وحينما يقول الجارم في مطلع قصيدته «تهنئة المليك بالعيد» :

أسَـــــمِعْتَ شَـــــــدْوَ الطّـــائِرِ الْغَرِيـدِ   هَزِجًـــا يُنَـــاغِى فَجْـرَ يَـوْمِ الْعِيـدِ[2]

يحاول أن يعبر عـن طريق التصريع عن حالـة البشـر والفرح الـتي تغمره لاسـتقبال العيـد، فاسـتغل مـا في التصريع من إيقـاع واضح في التعبـير عن ذلـك، كما أن منطقـة العروض والضرب يؤكد كل منهمـا الآخر؛ حيث يتوافـق الغناء «الغريد» مع «العيد» الذي يبث الفرح ويبعث السـرور، وفي اختيار «الطائر» دلالة على الانطلاق، وهذا ما يحدث في «العيد»، فهو يبعث على الانطلاق والمرح، وبخاصة الأطفال .

هـذا فيما يختـص بالموسـيقى الخارجيـة ودورهـا الإيقـاعي والدلالي والجمـالي أيضًا، والآن نلج الباب لنتعرف طبيعة الموسيقى الداخلية وعناصرها المختلفة ودورها.

---

(١) لسابق ٢ ٤٤٨ . ونائي لمزر: بعيد مكان لزيارة.

(٢) لسابق ٢ ٤٤٣ .

ثانيًا: الموسيقى الداخلية:

لا تقل أهميــة الموسيقى الداخليــة في بنـاء القصيدة عند الجـارم خطـرًا عن أهميـة الموسيقى الخارجية، حتى إنه ليمكن القول: إن مقدرة الشاعر الفنية تبدو أكثر ما تبدو في التزامه بقواعد موسيقى الحشو (الموسيقى الداخلية) .

ويمكن دراســة أبرز ظواهر الموسيقى الداخلية في شعر الجـارم في الوسـائل الآتية: استغلال القيم الصوتية والإيقاعية للأصوات اللغوية، وحسن التقسيم، والبنى التكرارية.

١ـ القيم النغمية الإيقاعية للصوت اللغوي:

يتصرف الشـاعر في تنغيـم جملتـه الشـعرية ، ويختـار ضمن قوالـب التنغيم المتعددة القـالب الملائم لتجربته، ليعـبر عما في داخل النفس مـن : حزن أو فرح أو استفسار أو تعجب ، معتمدًا في ذلك على بنيات إيقاعية متنوعة .

والصوت اللغوى أحد الوسائل التنغيمية المهمة التي تعتمد «على تشابه الحروف بين الكلمـات في داخـل البيت الواحد[١] وفي داخـل القصيدة كلهـا، ويســمى هذا اللون «التـرصيع أو التجنيس الداخلي، وهو يشـكل وسيلة مشـابهة للقافية، وهو مثلها يعلب على الاحتمالات اللغوية، ليستخلص تجانسًا صوتيًّا»[٢] ، أضف إلى هذا، اعتماده على إمكانات الصوت النابعة من خصائصه الذاتية.

وقـد اسـتغل الجارم الصوت اللغوى اسـتغلالاً جيدًا في إنتـاج إيقاع يعـبر عن تجربته الشعورية وتحولاتها، فيقول في قصيدته «الأعمى»:

---

(١) جون كوين: بناء لغة لشعر ص ١٠٥ .

(٢) لسابق. لصفحة نفسها .

مَنْ مُجِيرِي مِنْ حَالِكَاتِ اللّيَالِي؟   نُوَبَ الدَّهْرِ مَا لَكُنَّ وَمَا لِي!

قَدْ طَوَانِي الظَّلامُ حَتّى كَأَنّي   فِي دَيَاجِي الْوُجُودِ طَيْفُ خَيَالِ

كُلُّ لَيْلٍ لَهُ زَوَالٌ وَلَيْلِي   دَقَّ أطْنَابَهُ لِغَيْرَ زَوَالِ

كُلُّ لَيْلٍ لَهُ نُجُومٌ، وَلَكِنْ   أيْنَ أمْثَالُهُنَّ مِنْ أمْثَالِي؟

تَثِبُ الشَّمسُ فِي السَّمَاءِ وَشَمْسِي   عُقِلَتْ دُونَهَا بِأَلْفِ عِقَالِ

لاَ أرَى حِينَمَا أرَى غَيْرَ حَظّي   حَالِكَ اللّوْنِ عَابسَ الآمَالِ[1]

تعبر الأبيات عن حالة من الضجر والثورة والغليان والإحساس بالبطء والثقل، ومن ثم جاء الإيقاع بطيئًا صاخبًا في آن واحد، وقد تعاضدت جوانب متعددة على إنتاج هذا الإيقاع، كان للصوت اللغوي الحظ الموفور في ذلك، فبرزت الأصوات المجهورة وتفوقت على الأصوات المهموسة، وهذا من شأنه أن يرفع الإيقاع، ليناسب حالة الضجر التى تمور في نفس الأعمى؛ لأن التماثل الصوتي للأصوات المجهورة والمهموسة مع بعضها البعض يشكل بعدًا إيقاعيًّا على مستوى النص، وهذا الإيقاع بدوره يتناسب في كثير من الأحوال مع الحالات الشعورية والنفسية بل والدلالية[2] .

كما يتكرر صوت اللام بصورة لافتة، إضافة إلى أنه يمثل حرف الروي الذي تعتمد عليه القصيدة كلها، وصوت اللام يشبه الحركات في خاصية الوضوح السمعي، وهو مشكول بالكسر في منطقة القافية، وكل هذا شأنه أن يرفع درجة الإيقاع، فيعبر عن حالة من الغليان المكبوت يعاني منها الأعمى .

وتبرز كذلك في وضوح حروف المدِّ ؛ حتى لا يكاد يخلو بيت من حرف مدٍّ أو أكثر، وكثرة حروف المد تَحُدُّ من سرعة الإيقاع، وفي ذات الوقت ترفع درجته الإسماعية؛ فهي تؤدي دورًا مهمًّا في إثراء موسيقى الشعر وتنويعها .

---

(١) الديوان ١ ٥٥ . ودياجي لوجود: غياهب ظلماته وحالك سواده. و لأطناب: لأوتاد. لو حد: طُنُب. ودق لأطناب: كناية عن لإقامة وعدم لرحيل. عابس لآمال. ي مظلمها.

(٢) نظر: د مر د عبد لرحمن مبروك: من الصوت إلى لنص ص ٢٧ ، ٢٨ .

وقد فطن ابن جني إلى حقيقة هذه الأصوات بأنواعها الطويلة والقصيرة ووعى دورها في تشكيل موسيقى الشعر، فيقول واصفًا هذه الحروف وخصائصها: «فإن اتسع مخرج الحرف حتى لا يقتطع الصوت عن امتداده واستطالته استمر الصوت ممتدًّا حتى ينفد.. فيفضى حسيرًا إلى مخرج الهمزة، فينقطع بالضرورة عندها، إذ لم يجد منقطعًا فيما فوقها، والحروف التي اتسعت مخارجها ثلاثة: الألف ثم الياء ثم الواو»[١]، ويكشف عن وعيه بدورها الموسيقى عندما يقاىن بين جهاز النطق عند الإنسان والناى، فيقول: « وقد شبه بعضهم الحلق والفم بالناى، فإن الصوت يخرج فيه مستطيلاً أملس ساذجًا، كما يجرى الصوت في الألف غفلاً بغير صنعة، فإذا وضع الزامر أنامله على خروق الناي المنسوقة وراوح بين أنامله، اختلفت الأصوات وسمع لكل خرق منها صوت لا يشبه صاحبه، فكذلك إذا قطع الصوت في الحلق والفم باعتماد على جهات مختلفة ، كان سبب استماعنا هذه الأصوات المختلفة»[٢] .

يبين النص الفروق الأساسية بين الأصوات الصامتة وحروف المد، والاقتصار على الألف في النص لا يعني الحصر، أو أن الياء والواو لا ينطبق عليهما ما ينطبق على الألف من حيث اتساع مجرى النطق وسريان «الصوت غفلاً بغير صنعة»؛ إنما هذا الاقتصار من باب التمثيل والتوضيح، واختار ابن جني الألف بالذات؛ لأن ظاهرة حرية مرور الهواء وانطلاقه من خلال الفم، إنما تتحقق بصورة أوضح في نطق الألف.

وبذلك تجتمع لحروف المد (بوصفها حركات) سمتان: الجهر والامتداد (الاستطالة)، وهذا يجعل النص الذي تكثر فيه هذه الحروف ذا إيقاع بارز واضح في السمع، وفي ذات الوقت بطيء، وهذا ما حدث في النص الذي بين أيدينا؛ إذ توالت حروف المد «مجيرى، حالكات، الليالي، ما لكن، ما لي ـ ....» وهذا يكشف عن حالة الضجر

(١) سر صناعة لإعر ب. تحقيق: مصطفى لسقا وآخرين (مكتبة لبابي لحبي. لطبعة لأولى. ١٩٥٤م) ١ ٨٠٧.
(٢) لسابق ١ ٨ .

المكبوت، ويوحي بـالبطء والثقل، وقد استغل الجارم ذلك كثـيرًا في شعره، وخاصة في الشعر الذي يعبر عن تجربة شعورية حزينة، فحين يعبر عن حزنه لفقد محمد أمين لطفى ـ مثلاً ـ يقول:

فَقَدْنَـــاهُ، حَتّى قَـدْ فَقَدْنَـــا وُجُودَنَـــا فَهَـــلْ بَقَيْــتْ إلاَّ جُفُــونٌ وَأدْمُــعُ؟

فَقَدْنَــــاهُ، فِقْـدَانَ الأَلِيــفِ أَلِيفَـــــهُ يَصِيحُ بِــهِ فِي كُـلِّ رَوْضٍ وَيسْــجَعُ[1]

فنلاحظ كثرة حروف المد في البيتين، وخاصة في الشطر الأول منهما، وهذا يجعل الإيقاع بطيئًا ، كما تكثر الحروف المهموسة التي «تتوافق مع الصوت المنخفض في النص الأدبي»[2] ، وهذا يميل بالإيقاع إلى الخفوت، والإيقاع البطيء الخافت يتناسب مع حالة الحزن والشعور بثقل الفقد، وتبقى حروف المد الجهيرة في هذا الإيقاع البطيء الهادئ زفرات يطلقها الشاعر أو آهات تنطلق فيما يشبه نغمات منتظمة.

٢ـ التقسيم والموازنة:

مما يرفع من درجة موسـيقية الإيقـاع، ويغنيه ، ويجعله أوقع أثرًا، وأشـد تأثيرًا: التقسيم والموازنـة ، وهما نوعان من المماثلة تنتج من تطابق الوحدات الكلامية وزنيًّا، والتقسيم يكون أفقيًّا ، أي بين شطرى البيت الواحد، وأما الموازنة فهي رأسية، أي تحصل بين بيتين فأكثر، ويمكن تسميتها بـ «التقسيم العمودي» .

وظاهرة التقسيم والموازنة ظاهرة إيقاعية تستوقف دراسي شعر الجارم، وهي تظهر في قصائد وتغيب في أخرى، وتتخلل القصيدة حينًا، وتظهر في الاستهلال حينًا آخر.

وتظهر الموازنة (التقسيم العمودي) في بعض النماذج، ومن ذلك في شعر الجارم:

---

(١) لديو ن ٢ ٤٣٣، ٤٣٤ .

(٢) مر د عبد لرحمن مبروك: من لصوت إلى لنص ص ٣٠ .

وَمِنَ السُّيُوفِ إرَادَةٌ مَصْقُولَةٌ ... طُبِعَتْ لِيَوْمِ كَرِيهَةٍ وَنِزَالِ
وَمِنَ السَّوَابغِ حِكْمَةٌ سَعْدِيَّةٌ ... تُزْرِى بوَقْعِ أسِنَّةٍ وَنِبَالِ[1]

وقد عمد الشاعر إلى هذا البناء ليكشف عن قوة بطله وصلابته، والإيقاع السريع الناشئ عن التقسيم والموازنة يوحي بالفخر والزهو والتعالي .

ومنه ـ أيضًا ـ قوله:

وَاهًا لِكَفٍّ لَصِقَتْ بِالثَّرَى ... وَائْتَدَمَتْ بِالْبُؤْسِ مِنْ عَفْرِهِ
مَاذَا عَلَى الإحْسَانِ لَوْ رَدَّهَا ... نَدِيَّةَ الأَطْرَافِ مِنْ بِرِّهِ؟
مَاذَا عَلَى الإحْسَانِ لَوْ ردَّهَا ... رَطِيبَةَ الألْسُنِ مِنْ شُكْرِهِ؟[2]

وبناء الأبيات على هذا النحو يكشف عن تعجب الشاعر من هؤلاء المتخاذلين عن مساعدة الفقراء والمحتاجين، والإيقاع السريع المرتفع النبرة الناشئ عن هذا البناء يتناسب مع رغبته في أن يهب أهل الإحسان إلى مساعدة «الشريد» ورفع العناء عنه، بل يتناسب مع حالة الضجر والغيظ التي تشع بها الأبيات ويبرزها الاستفهام ـ من أولئك المتقاعسين عن مد يد العون إلى «الشريد» .

وغالبًا ما تقع الموازنة في صدر الأبيات، فتأتي في مستهل القصائد، ومن ذلك قول الجارم في استهلاله لقصيدة «رثاء شوقي» :

هَلْ نَعَيْتُمْ لِلْبُحْتُرِيِّ بَيَانَهْ! ... أوْ بَكَيْتُمْ لِمَعْبَدٍ ألْحَانَهْ!
أوْ رأيْتُمْ رَوْضَ الْقَرِيضِ هَشِيمًا ... بَعْدَ مَا قَصَفَ الرَّدَى رَيْحَانَهْ!

---

(١) لديون ١ ٣٥ . ولسوبغ: لدروع. لمفرد: سابغة.

(٢) لسابق ٢ ٣١٦ . وئتدمت: ٔساغ لخبز بالإدم. لعفر: لترب.

فُزِّعَـــتْ طَــــيْرُهُ، فَحَوَّمْـــنَ يَبْكِــينَ ذُبُـــولَ الْخَمِيلَــــــــةِ الْفَيْنَانَـــــــــةْ

كُــنَّ فِــي ظِلِّهِــــا يَغَنِّــينَ للشَّــــــــــرْقِ وَيُنْهِضْــنَ للعُــلا شُــــــــــبَّانَهْ

كُــنَّ فِــى ظِلِّهَـــــا يُحَيِّيــنَ مَجْـدًا صــاعِدًا ، ضَلَّـتِ النُّجُـومُ مَكَانَــــهْ

كُــنَّ فِــى ظِلِّهَــــا يُنَــــاغِينَ آمَــــالاً وَيَبْعَثْــنَ هِمَّـــــــةً وَهْنَانَــــــــهْ[١]

فالأبيـات مبنيــة على «التقسـيم العمودي» ؛ حيث تـوازن الصدر في البيت الأول والثاني، وجـاءت الأبيات الثلاثـة الأخيرة على منوال واحـد في أولها؛ إذ كررت عبارة واحدة، بعد ذلك وقع التوازن بين الأفعال المضارعـة المسندة إلى نون النسوة بعد عبارة الصدر المتكررة .

والأبيـات تكشــف مـن خلال هـذا التوازن عن فداحــة مصـاب الشــاعر في أحمد شوقي؛ لذلك يبدو في حالـة من الذهول : « هل نعيتم؟» .. أو رأيتم؟ . كما تكشف عن الخسارة الفادحـة ، يظهر ذلك من خلال تكرار العبـارة «كن في ظلها» التي وطَّن الشاعر عليهـا نفسه وألح في إبرازها؛ فقد كان في ظل (الخميلة) الغناء والحياة والمناغاة، فانتهى كل ذلك لما قَضَى (شوقي) .

ويأتي «التقسيم العمودي» في ثنايا القصيدة، فمثلاً يقول في القصيدة السابقة:

يَحْــرُسُ الْفَــنَّ فِــي ظِــلالِ نَوَاحِيــــــهِ وَيَرْمِــي عَــنْ دَوْحِـــــهِ غِرْبَانَــــــهْ

يَعْشَــــــــقُ النِّيــلَ وَالْخَمَــــائِلُ تَهْـــتَزُّ بشَـــــــطَّيْهِ خُضْــرَةً وَلَدَانَــــــهْ

يَعْشَــــــــقُ النِّيــلَ وَالْجَزِيـرةَ تَغْرِيـــــــهِ وَقَــدْ لَـفَّ حَوْلَهَــــا أرْدَانَــــــهْ

يَعْشَـــقُ الْجِسْــــرَ والسَّـــفَائِنُ تَهْفُو حَوْلَــــهُ كَالْحَمَـــائِمِ الظَّمْآنَــــهْ[٢]

---

(١) لديو ن ٢ ٢٩٢ . ونعيتم: لإخبـار بالموت. لبحـتري: شـاعر عباسـي شـتهر بالرقـة و لانسـجام وجمال لتصوير. معبد: مغن مشهور بجمال الصوت وحسن لتوقيع. عاش في أوائل الدولة الأموية.

(٢) لسابق ٢ ٢٩٥ . ولدنة: لين. لأردن: جمع: لردن. ٔي لكم. والمقصود لذر ع.

أما «التقسيم الأفقى» فتختلف أنماطه في شعر الجارم، فتارة يأتي التقسيم عن طريق تماثل البنية النحوية في كلا الشطرين، وتارة أخرى ينتج عن عبارات منتظمة كميًّا وبنيويًّا تتردد في البيت الشعري، فمثلاً مطلع قصيدة «الشريد» يعتمد فيه الشاعر على «التقسيم الأفقي» ، فيقول:

أطَلَّتْ الآلامُ مِنْ جُحْرِهِ وَلُفَّتِ الأَسْقَامُ فِي طِمْرِهِ

بُرْدَتُهُ اللَّيْلُ، عَلَى بَرْدِهِ وَكِنُّهُ الْقَيْظُ، عَلَى حَرِّهِ(١)

فهنا نمط من أنماط التقسيم يعتمد على تماثل البنية النحوية، ففي البيت الأول يتكون كل شطر من : فعل ماض وتاء التأنيث وفاعل وحرف جر واسم مجرور وضمير «الهاء» مضاف إليه، وجاءت واو العطف قبل الفعل «لف» تعويضًا في مقابل همزة الزيادة في الفعل «أطل» ، فشطرا البيت متماثلان بناء، وهذا التماثل في البناء يُنْتِجُ تماثلاً صوتيًّا. وفي البيت الثاني كل شطر يتكون من عبارتين على النحو الآتي: مبتدأوضمير «الهاء» مضاف إليه وخبر، فحرف جر واسم مجرور وضمير «الهاء» مضاف إليه ، والعبارة الأولى تقابل مثيلتها في الشطر الثاني، والعبارة الثانية تقابل مثيلتها أيضًا، وجاءت الواو سابقة على «كنه» تعويضًا .

ويوحى الإيقاع الناتج عن التماثل الصوتى الذي أحدثه التقسيم بحالة الركود التي يعانيها الشريد، تلك الحالة التي يمكن وصفها بالتسطيح، فحاله البائسة لا تتبدل ولا تتغير، إنما هي حال الألم والسقم والأحزان .

ومن ألوان التقسيم أن يعتمد الشاعر على القوافي الداخلية بالإضافة إلى التساوي الكمي والتشابه البنيوي، كما في قول الشاعر:

مِنْ كُلِّ مُكْتَهِلٍ، بِالْبُردِ مُشْتَمِلٍ لِلْقَوْلِ مُرْتَجِلٍ ، لِلْهُجْرِ مُجْتَنِبِ(٢)

(١) لديو ن ٢ ٣١٤ .

(٢) لسابق ٢ ٣٣٠ . و لمكتهل: من علاه لشيب. لهجر: فاحش لقول وذميمه.

يتوزع البيت على أربع وحدات كلامية: من كل مكتهل / بالبرد مشتمل/ للقول مرتجل/ للهجر مجتنب، تنتهي ثلاث منها بحرف اللام المنون بالكسر، وهذا يبرز الإيقاع في البيت .

٣ـ البنى التكرارية:

الشعر بنية تعتمد ـ أساسًا ـ على وحدات نغمية تتكرر داخل البيت الشعري، وبتكرار الأبيات تتكون القصيدة ، فالتكرار ـ على هذا ـ هو البنية الأساسية المكونة لإيقاع أية قصيدة شعرية .

والتكرار الْمَعْنِيُّ ـ هنا ـ هو تكرار البنى، سواء أكانت البنية المتكررة مفردة أو تركيبًا، والتكرار ذو وظيفة إيقاعية بنائية مهمة، إذ «من شأنه أن يخلق قدرًا كبيرًا من الانسجام والتآلف بين عناصر النص ومكوناته، ويسمح بالاستمرار في بنائه، الأمر الذي يجعل من النص وحدة منسجمة ومتسقة»[١] .

ولا تقتصر وظيفة التكرار على إحداث الأثر الصوتي (الإيقاع) ، بل هو يسهم في تدعيم الدلالة وإبرازها في القصيدة، فهو «من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورًا تعبيريًّا واضحًا، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما، يوحي بشكل أوَّلِي بسيطرة هذا العنصر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره، أو لا شعوره، ومن ثم لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى»[٢] .

ويعد التكرار من العناصر البارزة في البنية الشعرية لدى الجارم، فتتعدد العناصر

---

(١) د. شكري عبد لمجيد ‹حمد لطونسي: مستويات لبناء لشعري عند محمد ٕبر هيم ‹بو سنة ـ در سة في بلاغة لنص (رسالة ماجستير، كية لآدب، جامعة لزقازيق، ١٩٩٥م) ص ١٠٧ .

(٢) د. عي عشري ز يد: عن بناء لقصيدة لعربية لحديثة ص ٦٥ .

المتكررة (مفردة ، عبارة، جملة ، ..) ، وتختلف أنماطه، فقد يلزم العنصر المتكرر مكانًا محددًا في البنية الشعرية، كما في تكرار «اللازمة» و«رد الأعجاز على الصدور» وقد تتحرك العناصر بحرية كما في تكرار «الترديد» .. وغير ذلك، الذي قد تقصر فيه المسافة وقد تبعد بين الواحدات المتكررة .

فتكرار ما يسمى بـ «اللازمة» هو عبارة عن مفردة أو تركيب تتصدر النص وبصفة خاصة القسم الأول منه، ثم تتردد بعد ذلك في صدارة كل قسم من أقسامه، أو بعضها ثم تختفي، وقد تتبدل اللازمة بلازمة أخرى أثناء القصيدة .

ومن اللازمات التي بدأ بها الجارم قصيدته، واستمرت في كل أقسامها، تركيب «أرشيد» المكون من أداة النداء «الهمزة» والمنادى «رشيد» في قصيدته «مصيف رشيد» ومطلعها :

أرَشِيدُ لا جُرْحٌ وَلاَ إيلامُ عَادَ الزَّمَانُ وَصَحَّتِ الأَحْلامُ![(١)]

ترددت اللازمة فتعددت ضروب المعنى ، ما بين وصف لرشيد وجمالها، وحديث عن ذكريات صباه ونشأته فيها ، وعن مجدها القديم والحديث، وعما أَلَمَّ بها من حادثات تجلدت لها، والنص الشعري ـ بذلك ـ يمثل ـ إن صحت التسمية ـ بنية دائرية أو دوائرية ؛ إذ تتمركز المعاني والصور حول نقطة واحدة، ومثل هذه اللازمات تعمل على ترابط النص إيقاعيًّا ودلاليًّا وبنائيًّا من جهة، وتناميه من جهة أخرى.

ومن اللازمات التى بدأ بها الجارم قصيدته ، ولم تستمر نهاية القصيدة المفردة «بغداد» حيث يقول في مطلع القصيدة :

بَغْدَادُ ، يَا بَلَدَ الرَّشِيدِ! وَمَنَارَةَ الْمَجْدِ التَّلِيدِ![(٢)]

حيث ترددت مرة بعد هذه المرة، وتعددت في كلتيهما ضروب المعنى، ففي المرة

---

(١) الديوان ٢ ٣٠٧ .

(٢) لسابق ١ ١٧٢ .

الأولى وصف لبغداد الساحرة، ثم في الثانية حديث عن تاريخها، ويمكن القول ـ بالرغم من تعدد الأقسام بعد اللازمة الثانية ـ : إن الفكرة فيها ـ جميعًا ـ تكاد تكون واحدة، وهي الحديث عن تاريخ بغداد القديم والحديث، هذا، ما عدا القسم الأخير الذي يتحدث فيه عن الروابط القوية بين العرب، والرحلة التي كابدها إلى «بغداد»، ومدحه للغازى ملك العراق.

ومن ذلك ـ أيضًا ـ التركيب الإضافي «سنا الشرق» ، حيث يقول الجارم في مطلع قصيدته «الجامعة العربية » :

سَنَا الشَّرْقِ ، مِنْ أيِّ الفَرَادِيسِ تَنْبُعُ؟ وَمِنْ أيِّ آفَاقِ النُّبُوةِ تَلْمَعُ؟[١]

فتكرر التركيب في القسم التالى لهذا القسم ، ويلاحظ قارئ القصيدة الارتباط بين هذين القسمين دلاليًّا ، فالفكرة فيهما متقاربة، على عكس الأقسام الأخرى، فكل قسم منها يشتمل على فكرة معينة .

وقد تظهر اللازمة ثم تغيب، ولا تظهر في القسم التالي للقسم الأول مباشرة، ومن ذلك جملة «ياقبر حفني أجبني» التي افتتح بها الجارم القصيدة فقال:

يَا قَبْرَ حِفْني أجِبْني مَاذَا صَنَعْتَ بِحِفْني[٢]

لا تظهر اللازمة بعد ذلك إلا في القسم الخامس:

يَا قَبْرَ حِفْنِي أجِبْنى وَارْحَمْ بَقِيَّةَ سِنِّى[٣]

ويستعمل الجارم ـ أحيانًا ـ لازمتين ، يبدأ بالأولى ويكررها، ثم تأتى الثانية وتتكرر ـ بعدها ـ هي الأخرى، ففي قصيدته «عيد جلوس الفاروق في السودان» (٢ / ٤٢٨)

---

(١) الديوان ٢ / ٣٤٧ . وسنا: ضوء. لفر ديس: جمع فردوس. لجنة. آفاق لنبوة: إشارة إلى أن لشرق مهبط لرسالات لسماوية.
(٢) السابق ٢ / ٣٢٠ .
(٣) السابق ٢ / ٣٢٣ .

يتكرر التركيب «عيد الجلوس» في القسم الأول والثاني، ثم تأتى المفردة «فاروق» في القسم الثالث وتتردد في الرابع والسابع.

وبعض اللازمات لا تظهر في افتتاحية القصيدة، ولكنها تظهر بعد الدخول إلى عالمها، ثم تتردد بعد ذلك، ومن نماذج هذا النمط ما ورد في قصيدته «تحية دار الإذاعة» حيث جاءت اللازمة «دار الإذاعة» تتصدر القسم الثالث:

دَارَ الإذَاعَـــةِ، أنـتِ بنـتُ ثلاثـــةٍ　　مَـرَّتْ كَوَمْـضِ الْبَـــارقِ اللَّمَّـــاحِ[1]

ثم ترددت في القسم الرابع:

دَارَ الإذَاعَـــةِ، أنتِ أمْـرحُ أيْكَـــةٍ　　صَدَحَتْ فَكَـــانتْ أيْكَـــةَ الأَفْرَاحِ[2]

وترديد اللازمات يدل على إلحاح اللازمة على ذهن الشاعر، خاصة وأنها غالبًا ما تكون عنوان قصيدة، وبذلك تكون عمدة القصيدة وأساسها، وإضافة إلى ما تؤديه من وظيفة دلالية، فإن لها وظيفة إيقاعية مهمة ، إذ هي عبارة عن ترددات نغمية متباعدة منتظمة ، وظيفتها جذب القارئ وتنبيه السامع، كما أنها تسهم في التخفيف من رتابة الموسيقى المتكررة .

ومن بين أشـكال التكرار نمط يسمى في البلاغة العربية «رد الأعجاز على الصدور»، ويبرز هذا اللون في شعر الجارم في عدة أنماط مختلفة، فتارة يتفق اللفظان المكرران بنية ودلالة (لفظًا ومعنًى) وتارة يختلفان بنية ويتقاربان دلالة، وتارة يتفقان بنية ويختلفان دلالة، وهو ما يعرف في البلاغة بـ «الجناس»، وقد يأتي اللفظ الأول منهما في صدر البيت أو في حشو الشطر الأول أو آخره أو صدر الشطر الثاني .

---

(١) الديوان ١ / ١٩٥ .

(٢) السابق ١ / ١٩٦ .

النمط الأول: أن يتفق اللفظان في بنية «رد الأعجاز على الصدور» بنيويًّا ودلاليًّا ، أي لفظًا ومعنى ، وقد يقع اللفظ الأول من اللفظين في صدر البيت، ومن ذلك:

حَـــاذرُ «عَلِـيُّ» وَلَيْـتَ شِــــعْرَى هَــلْ يَـرُدُّكَ قَـوْلُ : حَــاذِرْ؟[1]

فالشاعر يحذر نفسه غب المخاطرة في وصف ليلة زفاف أحد أصدقائه؛ لأنه قد يعجز عن ذلك لشدة حسنها وروعة جمالها، ومع ذلك لم يُجْدِ التحذير ولن يجدى؛ إذ يكشف العجز «حاذر» المسبوق بأسلوبي التمنى والاستفهام عن الشك الذي ينتاب الشاعر من استجابته للتحذير، وهذا يلقي بظلال من الضعف على القول بإفادة التكرار ـ هنا ـ التوكيد .

ويأتي اللفظ الأول ـ أيضًا ـ في حشو الشطر الأول، كما في قوله :

غَـنِّ يَـا شِـعْرُ بالأَمَـانِي حِسَـانًا ضَاحِكَـاتٍ وَبالزَّمَـانِ وَدِيـدَا

....

لا تُبَـالِ الْقُيُـودَ مِـنْ فَـاعِلاتُنْ أنـتَ أحَـرى بـأَنْ تُـذِلَّ الْقُيُـودَا[2]

حيث جاءت كلمة «القيود» في الحشو من الشطر الأول في البيت الثاني، وتكررت في عجزه في نوع من المحاصرة يحاصر فيها الشاعر شعره حاثًّا له على الصمود أمام عوائق الوزن الشعري المورث، فلا تعجزه؛ لأن الأحرى ، به تذليل الصعاب لا الهروب من مواجهتها .

ويجيء اللفظ الأول ـ كذلك ـ في نهاية الشطر الأول، كما في قوله :

---

(١) لديون ٢ ٥٢٤ .

(٢) لسابق ٢ ٤٠٨ .

لا نَـرَى فِيـكِ غَـيْرَ عَهْـدٍ مَجيـدٍ   قَرَنَتْـهُ العُـلا بعَهْـدٍ مَجيـد[1]

وفيه تأكيد واستمرار للعهود الزاهرة التي تمر بها مصر.

كما يقع اللفظ الأول كذلك في صدر البيت الثاني، ومن ذلك :

مَلِـكٌ يَجْتَـابُ ثوْبَـي مَلَـكٍ   أيْـنَ مَـنْ يُشْـبِهُهُ فِي النّـاسِ أيْنْ؟[2]

فتكررت أداة الاستفهام «أين» في صدر الشطر الثاني، وفي عجز البيت، وفي تكرارها إيحاء شديد باستبعاد أن يكون هناك شبيه للممدوح.

وهذا النوع من التكرار من شأنه أن ينتج أثرًا صوتيًّا يزداد كلما اقترب اللفظان، لكن في الوقت نفسه يغدو الناتج الدلالي لهذا الشكل البسيط من أشكال التكرار ضعيفًا نسبيًّا؛ لأنه ـ في كثير من الأحيان ـ لا يعدو إلا أن يكون تأكيدًا .

النمط الثاني: وفيه يزداد الناتج الدلالي لبنية «رد الأعجاز على الصدور» بدرجة أكبر من النمط السابق، وهذا النمط تختلف فيه البنية وتتقارب الدلالة في اللفظين المكررين؛ لاشتراكهما في الاشتقاق . وقد يجيء اللفظ الأول في صدر البيت، كما في قوله :

قَـدَرُوا مَـآثِرِكَ النّبيلَـةَ قَدْرَهَـا   وَكـذَاكَ مَحْمـودُ الْمَـآثِرِ يُقْـدَرُ[3]

استخدم الشاعر أولاً الفعل الماضي وثانيًا المصدر وثالثًا الفعل المضارع المبني للمفعول، والأول فيه دلالة على ثبات الحدث، وهو معرفة الشعب وتقديره لمآثر الملك فؤاد وفضائله عليهم، وزاد الثاني الحدث ثباتًا وتأكيدًا ؛ ليأتي الثالث ليزيده تأكيدًا على تأكيد، ويدل ـ في الوقت نفسه ـ على استمرارية هذا التقدير؛ لأن الأمور المحمودة

---

(١) لديو ن ١ ٢٢ .

(٢) لسابق ٢ ٥٢٣ . ويجتاب: يبس.

(٣) لسابق ٢ ٣٤٣ .

حقها التقدير الدائم .

ومنه ـ أيضًا ـ قوله:

تَـأَزَّرَ مِنْ أثْوَابـِهِ الـرَّوْضُ وَاكْتَسَـى فَرَقَّـتْ حَوَاشِـيهِ، وَطَـالَتْ مَـآزرُه

حيث بـرزت بنية «رد الأعجاز على الصدور» بين الفعل «تأزر» والجمع «مآزره» والضمير في أثوابه يعود على الغدير في قوله :

وَأيْـنَ الْغَدِيـرُ الْعَـذْبُ طَـابَ وُرُودُهُ لِـذِى الغُلّـةِ الصَّـادِى وَطَـابَتْ مَصَـادِرُهْ؟

إذَا فَـاضَ بَيْـنَ الزَّهْـرِ تَحْسَـبُ أنّـهُ يَمَـانِيُّ بُـرْدٍ أذْهَـلَ التّجْرَ نَاشِـرُهْ[١]

وتـآزر على وزن «تَفَعَّلَ» الذي يفيـد «الاتخاذ»[٢]، أي أن الـروض اتخذ من البرود اليمانيـة المخططة الموشـاة أثوابًـا، وهذا يدل على تعدد ألوان الـروض وتمازجها، ويأتي عجـز البيت «مـآزره» لتـأكيد مـا جاء في الصـدر، كمـا يكشـف عـن انتشـار الألوان وكثرتها بصورة واسعة؛ لأن الشاعر استخدم الجمع وفيه دلالة على الكثرة، واستخدم الفعل «طال» وفيه دلالة على الانتشار والاتساع .

ويجيء ـ أيضًا ـ اللفظ الأول في حشو البيت، ومنه قول الجارم:

وَلَقَـدْ أُغَـرِّدُ بِـالْقَرِيضِ فَيَنْثَنِـى فَأَنَـالُ قَادِمَتَيْـهِ بِـالتّغْرِيدِ[٣]

وهنا إيحاء بتمكن الشـاعر من ناصيـة الشعر وقدرتـه على قرضـه، وفي البيت سبب

---

(١) لديـو ن ٢ ٣٨٣ . وتأزر: لبـس لإز ر. وهو لثوب. لحو شـي: جو نـب لثوب. طـالت مآزره: كنايـة عن لتيه و لدلال. لتجر: لتجار.

(٢) راجـع بن هشـام: نزهـة لطرف في عم لصرف. تحقيـق: لدكتور ٔحمد عبد لمجيـد هريدى (مكتبـة لزهر ء. لقـاهرة. ١٤١٠هـــ ـ ١٩٩٠م) ص ١١١ . و د عبـد لرحمن شـاهين: في تصريـف لأفعـال (مكتبـة لشـباب. لقاهرة. ١٩٨٥م) ص ٧٨. ود محمد يسرى زعـير: ٔبنية لفعل في لغة لعربيـة بين لقد مى و لمحدثين (مطبعة د ر ٕحياء لكتب لعربية . ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٨م) ص ٢٥٦ .

(٣) لديو ن ٢ ٤٤٥ .

ومسبب، فالسبب هو «التغريد» الذي أكَّدَتْ به بنية الفعل «أغرد» ، وهذا أضعف من حمأة الشك الذي سببته الأداة «قد»، والمسبب هو تمكن الشاعر من لمس قادمتَيْ القريض، وفي استخدام الشاعر للفعل المضارع دلالة على التجدد والاستمرار في «التغريد» .

ويقع ـ كذلك ـ اللفظ الأول في آخر الشطر الأول، ومنه قوله الجارم:

وَسَمِعْنَا بكُلِّ أُفْقٍ رَنينًا رَدَّدَتْهُ الْقَصَائِدُ الرَّنَّانَةْ(١)

وتبرز بنية «رد الأعجاز على الصدور بين «رنينا » و« الرنانة» ، والعلاقة بينهما أن اللفظة الأولى «رنينًا» متعلقة بالشطر الثاني، وتدل عليها الصفة «الرنانة» ، فالرنين ناشئ عن ترديد القصائد التي تحمل صفة الرنين، فإن يصدر عنها «رنين» فليس ذلك بعجيب .

وقد يقع اللفظ الأول في أول الشطر الثاني، ومن ذلك :

فِي كُل بَيْتٍ أغَاريدٌ مُرَدَّدَةٌ سَرَتْ فَجَاوزَ نَجْمَ اللّيلِ مَسْرَاهَا(٢)

فهو هنا يكشف عن مبالغة، فالأغاريد سرت حتى أن سيرها ليلاً جاوز (تخطى) النجوم، وفي ذلك إيحاء بكثرتها وقوتها .

وهذا النمط ـ وإن كانت تزداد إنتاجية الدلالة فيه ـ تقل درجته الإيقاعية؛ نظرًا لاختلاف البنية الصرفية بين اللفظين المكررين، ولكن بدرجات متفاوتة، فكلما اقتربت بنيتا اللفظين ارتفعت درجة الإيقاع الناتج عن تكرارها، والعكس بالعكس.

النمط الثالث: وهو أن يختلف اللفظان دلاليًّا ويتشابها بنيويًّا ، ومعنى هذا أنهما

---

(١) لسابق ٢ ٢٩٧ .

(٢) لسابق ١ ٢٤٤ .

يختلفان في المعنى، ويتشابهان في النطق، ومن ذلك في شعر الجارم:

فَهَــلْ تَعْلَــمُ الصَّحْــرَاءُ أنَّ رُعَاءَهَـــا   حُمَـــاةٌ بآفَـــاقِ الْبِــلادِ رُعَـــاءٌ(1)

ومنه أيضًا :

وَبَدَأنَـــا عَصْـرًا أغَـرَّ سَـــــعيدًا   بمَليـكٍ مَـــاضٍ أغَـرَّ سَـــــعيد

... ...

قَـــامَ بـــالأَمْرِ أرْيحِيًّـــا رَشِـــيدًا   فَذكَرْنَـــا بـــهِ عُهُـودَ «الرَّشــيد»(2)

ففي النموذج الأول تتحقق بنية «رد الأعجاز على الصدور» بين كلمة «رعاء» في نهاية الشطر الأول، والتى تدل على حرفة الرعى، فرعاء مفردها راعٍ، وهو الذي يقوم بعملية الرعي، وكلمة «رعاء» في عجز البيت، التي تدل على الاعتناء والاهتمام بشئون الغير، ومفردها ـ أيضًا ـ راعٍ، وهو الذي يقوم على شئون غيره، ويكون ذلك لسلطة لـه عليهم، وفي هـذا التكرار دلالـة على التحـول الهـائل الذي بدا علـى العرب بسبب دعوة الإسلام؛ فتحولوا من رعي الغنم والدواب إلى رعاية الناس وسياستهم .

أما النموذج الثـاني فحدث «رد الأعجاز على الصدور» بين كلمـة «رشيد» الدالة على الرشـد، وكلمة «الرشـيد» الخليفـة العباسـي المشهور، وفي هـذا التكرار إيحاء بأن الممـدوح يجمع بـين الصفـات الحميدة المتمثلــة في الرشـــد، والعظمــة الـتي تتمتع بهـا الشخصية التراثية .

وهذا النمـط ـ على هذا النحو ـ يجمع بـين الناتج الدلالي المرتفـع، والتماثل الصوتي المؤدي إلى البروز الإيقاعي ذي النغمة المرتفعة الواضحة في السمع .

النمط الرابـع: وفيـه يزداد النـاتج الـدلالي في بنيـة «رد الأعجـاز علـى الصدور»

(1) لديون 1 19 .

(2) لسابق 1 26 .

بالاعتماد على النفي، ومن ذلك :

لَسْـــتَ مِـنْ شَــأنِهِ وَلا بَعْـضِ شَـــأْنِهْ   كَبَـحَ الشَّـــيْبُ وَالنُّهَـى مِـنْ عِنانِــهْ

فَــاذْهَبِى، مَــا سَـــــلا الْفُـؤادُ وَلَكِـنْ   سَـــــاقَهُ يَأْسُـــــهُ إلَـى سُـــــلْوَانِهْ[1]

يرد العجز مصدرًا مثبتًا، على حين يأتي اللفظ الأول (الفعل الماضي) منفيًّا بـ «ما»، فهو يتحسر على الشباب الذي ما سلاه القلب ولكن اليأس أجبره على السلوان، ولقد كشفت بنيـة رد «العجز على الصدر» عن مفارقة قاسية في كلا جانبيها، فالألم يعتصر قلب الشـاعر على الشـباب الخـالي، سواء سـلا أو لم يَسْـلُ، ففي عـدم السلوان عذاب وألم، وفي الســلوان سـلوان اليـائس، واليـأس عذاب وألم؛ وبذلك خلقـت بنيـة «رد العجز» في البيت توترًا وعمقت المفارقة فيه .

وبنيـة «رد العجز على الصـدر» تتردد بوضـوح في شـعر الجـارم، وبخاصـة النمطان الأول والثاني، بل إن بعض القصائد تعتمد عليها اعتمادًا كبيرًا[2] ؛ حتى إنه ـ أحيانًا ـ يبدو على استعمالها التكلف والتصنع، مثلما يقول:

مَلِـــكٌ يَجْتَـــــــابُ ثَوْبَـــى مَلَــكٍ   أيْـنَ مَـنْ يُشْـــــبِهُهُ فِـي النَّـــاسِ أيْـنْ؟

... ...

حُبُّـــــــــــهُ دَيْــنٌ وَدِيـــنٌ لِلْــوَرَى   يَـــا لَـــهُ فِي الْحُـبِّ مِـنْ دينٍ وَدَيْـنْ

... ...

دَوْلَـــــةٌ قَـــامَتْ تُنَــاغِى دَوْلَـــــةً   فَنَعِمْنَـــــــا فِــي ظِــلالِ الدَّوْلَتَيْــنْ[3]

---

(١) لديو ن ٢ ٥١١ .

(٢) نظر عبى سبيل لمثال لسـابق: قصيدة «مصر» ١ ٢١. وقصيدة «يوم لسـلام» ١ ٢٨ . وقصيدة «ميلاد لأمـيرة فريـال» ١ ٢٥٣ . وقصيدة « لجامعـة لعربيـة» ٢ ٣٤٧ . وقصيدة «درة لتـاج» ٢ ٥٢١. وقصيدة «مصطفى لنحاس» ٢ ٥١٥ ... وغيرها .

(٣) لسابق ٢ ٥٢٣ .

وبدا التكلف واضحًا؛ لأن الشاعر يجري وراء الصنعة اللفظية، واستيفاء الإطار الموسيقى، حتى أن قارئ القصيدة التي جاءت فيها هذه الأبيات يلمح هذا التكلف؛ نظرًا لأن الشاعر أكثر فيها من اصطناع بينة «رد الأعجاز إلى الصدور» ، وأكثر من استخدام البنى التكرارية، وقد أداه إلى ذلك ضعف عاطفته وضعف تفاعله مع الموضوع.

ومن الأشكال التكرارية ما يمكن أن نسميه «التكرار المتتابع» وهو الذي يأتي في أوائل الأبيات بشكل متتال، وتتعدد ملامح هذا الشكل، فيحصل من تكرار «حرف، أداة، مفردة، عبارة، جملة» ، ويعد من الأشكال التكرارية البارزة في شعر الجارم، حتى يمكن عده من أكثر الأشكال التكرارية ترددًا في الديوان، ومن أمثلته قول الجارم مخاطبًا سعد زغلول:

أَلّفْـــتَ بَيْـــنَ الْعُنْصُرَيْـــنِ وَكُنْـــتَ لِــــلرَّحْمَنِ حِزْبَـــــا

نَبَــذُوا الشِّــــــجَارَ وَأَبْدَلُــوهُ لِمِصْــرَ إِخْلاصًـــا وَحُبَّـــا

وَتَبَـــادَرُوا صَــوْبَ النَّجَـــاةِ لَعَلَّهُــمْ يَجِــدُونَ ثَقْبَـــا

وَسَــــعَى الْهِــلالُ إلى الصَّلِيــبِ وَأَقْبَــلا جَنْبًـــا فَجَنْبَـــا

وَالسَّـــيْفُ مَسْـــلُولٌ وَسَـــيْلُ الْمُرْجِفِينَ يَعُـبُّ عَبَّـــا

وَالأَرْضُ وَاجِفَـــةٌ وَمِصْــرٌ تَرْقُــبُ الْقَــدَرَ الْمخَبَّـــا(١)

فهنا تتزاحم الأفكار والصور على ذهن الشاعر؛ ولكي يعبر عنها ويصورها شعرًا يستعين بحرف العطف «الواو» الذي تركز في أوائل الأبيات وتبادروا، وسعى، والسيف، والأرض.. في أربع مرات متتالية، يشد أجزاء اللوحة بعضها إلى بعض، تلك اللوحة التي صورت حالة المصريين (مسلمين ومسحيين) إبان ثورة ١٩١٩م. وتحقق

(١) لديون ١ ١٥٨ . ويريد بالعنصرين مسمي مصر وقبطها. تبادرو : ٍسرعو . صوب: جهة. لمرجفون: لذين يخوضون في ٍخبار لفتن ونحوها.

من خلال تتابع حرف الواو تماثل صوتي متوازٍ، لكن إيقاعه ضعيف؛ نظرًا لأن الواو صوت واحد .

وكثيرًا ما يبرز «التكرار المتتابع» في صورة أداتين مقترنتين، مثلما يقول:

فَدَيْتُكَ! هَلْ إِلَى الأُخْرَى بَرِيدٌ؟ وَهَلْ لِتَزَاورِ الأَرْوَاحِ سُبْلُ؟
وَهَلْ يَبْقَى الْفَتَى بَعْدَ الْمَنَايَا لَهُ بِالأَهْلِ وَالإِخْوَانِ شُغْلُ؟
وَهَلْ تَصِلُ الدُّمُوعُ إِلَى حَبِيبٍ وَيَعْلَمُ حُرْقَةَ الأَشْجَانِ نَجْلُ؟
وَهَلْ لِي بَيْنَ مَنْ أَهْوَى مَكَانٌ إِذَا قَوَّضْتُ رَحْلِي أَوْ مَحَلُّ؟
وَهَل فِي سَاحَةِ الْجَنَّاتِ نَهْرٌ يَزُولُ بِمَائِهِ حِقْدٌ وَغِلُّ؟
وَهَلْ إِنْ سَاءَلَ الأَحْيَاءُ قَبْرًا يُجَابُ لِصَيْحَةِ الأَحيَاءِ سُؤْلُ؟
لَلَقَدْ جَلَّ الْمُصَابُ، وَجَلَّ صَبْرِى عَلَيْكَ، وَأَنْتَ مِنْ صَبْرِى أَجَلُّ![1]

وهنا تسيطر على الشاعر حالة من الحيرة والاضطراب، نتيجة فقد الأحبة، فتتوالى الاستفهامات المعطوفة بحرف «الواو» في تتابع متتال في بداية الأبيات ، يُسْتَشَفُّ منها لوعة وحزن عميقان يعانيهما الشاعر؛ لفقد الأحبة، حتى أنه يبدو يائسًا منكسرًا يتمنى اللحاق بهم «وهل لي بين من أهوى مكان ...»، والأبيات مشدودة بعضها إلى بعض برباط محكم، أداة العطف «الواو» وأداة الاستفهام «هل»، ويبدو الإيقاع في أوائل الأبيات وكأنه آهات عليل، أو زفرات مكلوم، فتبدأ الأبيات بنغمة مرتفعة لا تفتر حتى تنخفض وتتكسر مع الاستمرار في قراءة البيت، والإيقاع متماثل متواز في أوائل الأبيات .

وتظهر «العبارة» عنصرًا تكراريًّا متتابعًا له دوره في إنتاج الدلالة، وإحداث التوازي الصوتي الذي من شأنه إبراز الإيقاع وتوضيحه ، ومن ذلك :

(١) الديوان ١ ١٩١ .

ضَرَبَتْ بَيْنَنَا الْمَنُونُ بسُور   حَجَبَتْهُ الْعُقُولُ عَنْهَا وَعَنَّا

تَتلاقَى بِهِ الدُّمُوعُ حَيَارَى   وَتَغُوصُ الظُّنُونُ فِيهِ فَتَضْنَى

كَمْ حَوَى مِنْ وَرَائِهِ زَهَرَاتٍ   وَغُصُونًا رَيَّا الْمَعَاطِفِ لُدْنَا

كَمْ حَوَى مِنْ وَرَائِهِ عَبْقَرِيَّاتٍ،   وَرَأيًا عَضْبَ الشَّبَاةِ وَذِهْنَا

كَمْ حَوَى مِنْ صَحَائِفٍ لَمْ تُتَمَّمْ   وَأنَاشِيدَ لَمْ تَعِشْ لِتُغَنَّى[٢]

ونلاحظ أن الشاعر في الأبيات يعاني من مرارة الفقد، فقد الأحبة الذين اغتالهم الموت؛ حتى صار بينه وبينهم سور عظيم لا يستطيع الوصول إليهم بسببه، هذا السور يحوي خلفه الكثير والكثير؛ ولذلك يلح الشاعر على ترديد عبارة «كم حوى من»، «كم» بإفادتها الكثرة، و «حوى» بإفادتها الشمول والإحاطة، و«من» بإفادتها بيان الجنس[١] ، وهذا يوحي بكثرة من وراء هذا السور، ويكشف الشاعر عن صفات هؤلاء الراحلين عن طريق استجلاب الطبيعة، وبيان قدرتهم العقلية، وحكمتهم، وعلمهم، والإيحاء بأنهم كانوا في غض الشباب . ونلاحظ ما تحققه الوحدة المتكررة «كم حوى من » من إيقاع يشبه قرع الطبول، خاصة وأن الوحدة تنتهي بالسكون، فتتملك أوائل الأبيات الثلاثة نغمات متوازية تنبه السامع وتمتعه .

وقد تتكرر الجملة وتتتابع مسهمة في تعميق دلالة النص وإثراء موسيقاه ، كما في:

لِكُلِّ خَيَالٍ فِي فَمِ الشِّعْرِ غَايَةٌ   وَلا تَنْتَهِي غَايَاتُهُ وَمَآرِبُهْ

صف الْبَحْرَ فِي أمْوَاجِهِ وَكُنُوزِهِ   وقُلْ هِذِهِ آلاؤُهُ وَمَوَاهِبُهْ

صف الْهِمَمَ الْجُرْدَ التِي تَقْنِصُ الْمُنَى   وَقُلْ هَذِهِ أفْرَاسُهُ وَنَجَائِبُهْ

---

(١) الديوان ٢ ٤٧٥ . وعضب: السيف. الشباة: حاد الطرف

(٢) انظر: الحسن بن القاسم المرادي: الجنى الداني في حروف المعاني. تحقيق: الدكتور فخر الدين قباوه. ومحمد نديم فاضل (منشورات دار الآفاق الجديدة. بيروت ـ لبنان) ص ٣٠٩ ـ ٣١٠ .

صف الأَنْجُمَ الزُّهْرَ اللوَامِعَ فِي الدُّجَى   وَقُــلْ هَـــذِهِ أقْــدَارُهُ وَمَرَاتِبُـــــــــهْ
صف السُّحْبَ أيْنَ السُّحْبُ مِنْ فَيْضِ جُودِهِ   إذَا وضكَفَتْ لِلْبَائِسِـــينَ سَـــحَائِبُهْ؟(١)

هنـا تتكاثر أوصاف الممدوح على ذهـن الشاعر؛ فيطلب من الشـعر بإلحاح أن يعبر عن تلـك الصفات؛ ولذلك نجده يلح في استخدام فعل الأمر «صف» الذي يمثل ركيزة اللوحة، فهـو يربط الأبيات ويشدها إلى بعضهـا؛ إذ لا علاقة بين البحر والهمم والأنجم والسحب .

وجملـة القول في هذا الشـكل من أشــكال التكرار أنـه يحقق بملامحـه المتعددة توازيًا صوتيًّا واضحًا نتيجـة الترجيع الصوتي، كمـا أنه يسـهم في ترابط أبيات القصيدة، فهو وسـيلة ناجحـة في تمديد العبـارة ومطهـا، وعرض الكثير مـن التفاصيل حول الفكرة أو الصورة .

ومن أشــكال التكرار ـ أيضًـا ـ مـا يمكن تسـميته «تكـرار التجاور» وهـو أن يأتي اللفظان المكرران متجاورين دون انفصال بينهما ، ومن أمثلته :

عَـزَاءً عَـزَاءً أيُّهَـــا الطَّـــيْرُ إنَّمَـــا   لِكُلِّ امْرِئٍ فِى سَـاحَةِ الْعُمْرِ مَصْرَعُ(٢)

ولوقع المصيبـة وقســاوتها على قلب الشــاعر يكرر العزاء لنفســه ويلح عليـه، فما الطائر في البيت إلا الشـاعر نفسـه، والعزاء يجيء من كون أن لكل امرئ أجلاً لابد أن يوافيه .

ويحقق هـذا الشـكل من أشــكال التكرار تـأكيدًا للفظ المكرر أو الـتركيب المكرر، ويعمقه ويوسع مداه، فحاصل الجمع بين المكررين يعطى دلالات جديدة مغايرة لدلالة اللفظ أو الـتركيب مفردًا، وبالطبع ليسـت مناقضـة، ولكنها دلالـة تبدو جديدة مضافة

(١) لديو ن ١   ١٦٤ . لجرد: من صفات لخيل. وهي لقصيرة لشعر. وهو مما تمدح به.
(٢) لسابق ٢   ٤٣٤ .

للدلالـة الأولى، وذلك بتوسيعها وتعميقها، كما ينتج هـذا التكرار إيقاعًا بارزًا في محل التكرار .

ومن أشكال التكرار في شعر الجارم ما يحدث في بعض الأحيان من تكرار مفردة أو تركيب على مسافات متباعدة تقصر وتتسع، فقد يفصل بين المكررين حرف، ومن ذلك:

يَنْسَى بهَا كُلُّ نَائِي الدّار مَوْطِنَهُ وَمَا تَجَشَّمَ مِنْ بَيْنٍ وَأسْفَار
يَلْقى بهَا أيْنَمَا ألْقَى عَصَاهُ بِهَا أهْلاً بأَهْلٍ وَأصْهَارًا بأَصْهَار[(١)]

فهنا كرر الشاعر لفظتي «أهل وأصهار» والفاصل حرف الجر الباء، والتكرار يكشف عن حب الشاعر لأهل الغرب .

وقد يتباعد اللفظ المكرر أكثر من هذا، ومن ذلك :

لَيْسَ الّذِي يُنْفِقُ مِنْ يُسْرِهِ مِثْلَ الّذي يُنْفقُ مِنْ عُسْرِهِ[(٢)]

حيث يتكرر الفعل ينفق، والتكرار يكشف عن مفارقة بين حالين: حال الذي ينفق في اليسر وحال الذي ينفق في العسر، فهذا التكرار يعمق دلالة البيت ويوسعها .

وقد ينتشر اللفظ المكرر في أكثر من بيت من أبيات القصيدة، ومثل هذا اللون من ألوان التكرار يشد أجزاء الدفقة الشعرية ويثريها موسيقيًّا، ومن أمثلة ذلك :

فَإنْ كَانَ مِنْ عَيْنٍ فَإنّكَ نُورُهَا وَإنْ كَانَ مِنْ قَلْبٍ فَإنّكَ آهِلُهْ
وَإنْ كَانَ مِنْ دَهْرٍ فَأَنْتَ نَعِيمُهُ وإنْ كانَ مِنْ فَضْلٍ فَإنّكَ بَاذِلُهْ[(١)]

يمكن القول ـ إذن ـ : إن الجارم استعان بتشكيلات كثيرة في بنائه الموسيقي، فأعلن

(١) لسابق ١ ٢١٧ .

(٢) لسابق ٢ ٣١٧ .

عن تبعيته للعرورض الخليلي في الوزن والقافية، وكاد يكون خالصًا في تبعيته لولا بعض التجديدات في الوزن والتنويعات في القافية التي قد لا يكون سابقًا إليها .

واتباع النظام الخليلي قد يصيب البناء الشعري بالرتابة الإيقاعية، نظرًا للتماثل الصوتي الناتج عن تكرار وحدات معينة بانتظام، ولكن الجارم أفلح كثيرًا في تحاشي هذه الرتابة عن طريق استغلال مجموعة من التشكيلات الإيقاعية كالتصريع وحسن التقسيم والتكرار والتنويعات الداخلية بين الأصوات، فجاءت لذلك موسيقاه متوائمة مع العاطفة، مسهمة في إنتاج دلالة النص، محققة ترابطًا نغميًّا ووحدة وانسجامًا إيقاعيًّا.

---

(١) لديو ن ١ ١٨٤ .

المستوى الثاني

بنيـــة لغـــة الشعـــر

إذا كان البحث قد تعرض للموسيقى ودورها في بناء النص الشعري، فسبيله الآن الاقتراب من لغة هذا البناء، لمعرفة مكوناتها البارزة، ودلالاتها وجمالياتها، وإسهاماتها في بناء النص، وذلك من خلال بعض الإمكانات اللغوية الخالصة التي يمكن توزيعها على النحو الآتي:

أولاً: المعجم الشعري ودوره في تشكيل قصيدة الجارم .

ثانيًا: ظواهر الاقتباس والتضمين ودورها في تشكيل النص.

ثالثًا: بناء الجمل والتراكيب .

وفيما يلي تفصيل القول في هذه الإمكانات، لإبراز العناصر المكونة لها، وكيفية توظيفها في إنتاج دلالة النص وكشف جمالياته والإسهام في بنائه .

أولاً: المعجم الشعري:

يمكن تعريف المعجم الشعري بأنه «عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معينة، بحيث تثير معانيها أو يراد لمعانيها أن تثير خيالاً جماليًّا»[1] .

وتبرز من خلال هذا التعريف ثلاثة مرتكزات أساسية مميزة للمعجم الشعري عن المعجم اللغوى العادى، وهي:

ـ اختيار الشاعر الألفاظ التي يستخدمها.

---

(١) خالد سيمان: خيل حاوي ـ در سة في معجمه لشعري (مجمة فصول. لمجد لثامن. لعدد ن ١ ـ ٢ ـ مايو ١٩٨٩م) ص ٤٧ .

ـ ترتيبه لهذه الألفاظ.

ـ التأثير الناتج من عملية الاختيار والترتيب .

فالاختيار يعتمد على انتقاء الكلمات من بين العناصر التي يمكن لها أن تتبادل موقعها، ومن ثم فهو يقوم على المحور الاستبدالي الذي يشير إلى علاقة العنصر الماثل في الجملة بالعناصر الغائبة عنها والمرتبطة بها . أما نظم الكلمات المختارة وترتيبها في نسق متصل، فهو يعتمد على المحور السياقي الذي يشير إلى تجاور العناصر المختارة طبقًا لقوانين التركيب[١] .

بعد عمليتى الاختيار والترتيب ينظر إلى العمل الشعرى من خلال مستويات تكشف عن مدى التأثير الناتج عنهما .

وهذا يقودنا إلى القول: إن دراسة المعجم الشعري تتوجه إلى اللفظة المفردة ومدى الأثر الذي تحدثه في إطار سياقها، لأنها بعيدة عن سياقها لا يمكن أن توصف بأنها شعرية أو نثرية[٢] ؛ فبمجرد دخولها في سياق شعري تكتسب دلالات جديدة ؛ «حيث لا يقف الشاعر أمام معانيها المعجمية، مثل وقفة الناثر، وإنما يصبح للكلمات في الشعر معان وظلال تتعدى بكثير المعنى المعجمي ، وهذه المعاني والظلال من بين الأشياء التي تخلع على الشعر عُنْصرَيْ التأثير والإيحاء، فإذا فقدت ألفاظ الشعر هذه الخاصية أصبحت ألفاظًا أقرب إلى لغة النثر منها إلى لغة الشعر»[٣] .

ومن الأمور السائدة في الدراسات النقدية أن لكل شاعر معجمه الخاص الذي يميزه عن غيره من الشعراء؛ فيمكن التمييز بين شاعر وآخر على مستوى الألفاظ التي

---

(١) نظر: د صلاح فضل: إنتاج لدلالة (مؤسسة مختار لنشر و لتوزيع. لقاهرة. لطبعة لأولى) ص ٣٧. و نظر: د أحمد درويش: در سة لأسوب بين المعاصرة والتر ث (مكتبة لزهر ء . لقاهرة) ص ٦٥ . ٦٦.

(٢) هناك من فرق بين نوعين من لألفاظ. أولهما: لذي يستخدم في لعم و لتاريخ و لفسفة .. وثانيهما: لذي يستخدم في لأدب . وهذ تفريق بين لغة لنثرية و لغة لأدبية . نظر د عبد لو حد علام: تجاهات نقد لشعر في مصر ١٩٤٠ ـ ١٩٦٥م (مكتبة لشباب. لقاهرة. لطبعة لثانية. ١٩٩٠ م) ص ٢٦ ـ ٢٨ .

(٣) لسابق ص ٢٦ .

يستخدمها كل منهما . ومن ثم ، فللجارم معجمه الخاص الذي يميزه عن غيره من الشعراء ؛ ولكي يتضح ذلك تقوم الصفحات التالية بدراسة هذا المعجم من حيث: سماته المميزة، وعلاقته بالتجربة الشعرية، وأبرز الحقول الدلالية البارزة في إطاره.

١ـ سمات معجم الجارم الشعري:

القارئ لشعر الجارم والمتأمل لمعجمه الشعري يجد مدى ازدواجية المستوى، فلغته تتنازعها ثنائية: الغموض والوضوح.

فأما الغموض فناشئ من انتماء اللفظة لقطاع تراثي قديم، فقد كثرت الألفاظ التراثية في شعره، حتى أن بعض هذه الألفاظ تحتاج من القارئ إلى معجم لغة حتى يفهم معناها، ومن ذلك مثلاً: عسجد، وخود، وكعاب، وسباسب، وتطامن، والجحجاح، والأريحية، جآذر.. إلخ، وتكثر مثل هذه المفردات في قصائده التي قالها في مرحلة متقدمة من حياته، أو التي قالها ولها ارتباط خاص بالتراث؛ فمن القصائد التى قالها في مرحلة متقدمة من حياته واصطبغت بصبغة تراثية من ناحية مفرداتها، قصيدته « إلى الأستاذ الإمام» التي قالها وهو طالب بالأزهر سنة ١٩٠١م في أوائل حياته الشعرية ـ يمدح فيها الإمام محمد عبده ، ومطلعها:

الْمَجْدُ فَوْقَ مُتُونِ الضُّمَّرِ الْقُودِ   تَطْوِى الْفَلا بَيْنَ إيجَافٍ وَتَوْخِيدِ
إذَا رَمَتْ عُرْضَ صَيْهُودٍ مَنَاسِمُهَا   رَمَتْ إليها اللّيَالِى كُلَّ مَقْصُودِ
أوْ مَزَّقَتْ طَيْلسَانَ اللّيْلِ مِنْ خَبَبٍ   كَسَتْ خَيَالَ الأَمَانِى ثَوْبَ مَوْجُودِ(١)

---

(١) الديوان ٢ ، ٣٨٠ . ومتون: جمع متن وهو لظهر. لضمر: جمع ضامر وهو لناقة ٔو لجمل لذي ٔصابه لضمور والهزل من كثرة لأسفار. لقود: جمع ٔقود وهو لبعير لشديد لعنق. لفلا: جمع فلاة، وهي لقفر ٔو لصحراء لتي لا ماء فيها. لإيجاف: ضرب من لسير للإبل و لخيل. توخيد: ضرب ٓخر من سير لإبل، وهو لإسرع ٔو سعة لخطو، ٔو ٔن يرمي لبعير بقوئمه كمشي لنعام. لصيهود: لفلاة لا ينال ماؤها. لمناسم: جمع منسم وهو خف لبعير. لطيسان: من لباس العجم، كساء مدور كان يبسه لخوص من لعماء. لخبب: ضرب من لعدو، ٔي لجري.

فالأبيات تحوي جملة من المفردات الغامضة، مثل : القود، إيجاف، توخيد، صيهود، طيلسان، حتى الكلمات الواضحة ذات طبيعة تراثية، أي أنها ترددت في شعر القدماء.

وتردد مثل هذه المفردات في شعر الجارم في هذه المراحل المتقدمة من حياته الشعرية أمر طبيعي؛ إذ كل شاعر في مبتدأ حياته الشعرية يحاول تمثل أشعار القدماء ، واحتذاء طرائقهم ، واستخدام معجمهم؛ لأن كل مبتدئ ـ غالبًا ـ ما يسترشد بمن سبقوه.

ومن القصائد التي كثرت فيها المفردات التراثية ولها ارتباط خاص بالتراث، قصيدته «اللغة العربية» ؛ حيث إن ذكر اللغة العربية والحديث عنها يستدعي ذكريات كثيرة ضاربة في القدم، وأهم الاستدعاءات هو ذكر نشأتها وعصور ازدهارها ، ونجتزئ من القصيدة» بعض الأبيات التي تكشف عن جو تراثي بحت، بل يردنا الجارم من خلالها إلى البيئة الأولى للغة الضاد، فيقول:

وَسْنَى بأَخْبِيَةِ الصَّحْرَاءِ يُوقِظُهَا ... وَحْيٌ مِنَ الشَّمْسِ أوْ هَمْسٌ مِنَ الشُّهُبِ

تُحْدَى بهَا الْيَعْمَلاتُ الْكُومُ إنْ لَغِبَتْ ... فَلاَ تُحِسُّ بإنضَاءٍ وَلاَ لَغَبِ

تَهْتَزُّ فَوْقَ بحَار الآلِ رَاقِصَةً ... وَالنّصْبُ للنّيبِ يَجْلُو كُرْبَةَ النّصَبِ

لَمْ تَعْرِفِ السَّوْطَ إلاّ صَوْتَ مُرْتَجِزٍ ... كَأَنَّ في فِيهِ مِزْمَارًا مِنَ الْقَصَبِ

تُصْغِي إلَى صَوْتِهِ الأَطْيَارُ صَامِتَةً ... إذَا تَرَدَّدَ بَيْنَ الْقُور وَالْهِضَبِ(١)

فالأبيات تستدعي جوًّا تراثيًّا صرفًا مشحونًا بمفردات تراثية غامضة تارة، وبسيطة تارة أخرى، فالمفردات الغامضة مثل: اليعملات، الكوم، إنضاء، ... الخ، والمفردات الواضحة مثل: أخبية ، الصحراء ، الشهب، تحدى، النيب، .. وكلها ـ كما نرى ـ ذات طبيعة تراثية .

---

(١) لديو ن ٢ ٣٢٧ ، ٣٢٨ . ووسنى: نائمة. ٔخبية: خيام. تحدي: لحد ء ضرب من لغناء يكون ور ء لإبل. لسيعملات: لنياق لسريعة. لكوم: جمع كوماء، وهي لعظيمة لسنام. ٕنضاء: هز ل. لغب: تعب. لآل: لسر ب. لنيب: جمع ناب، وهي لناقة لمسنة. لقور: جمع قارة، وهو لجبل لصغير.

أمـا الوضوح فمنشـؤه اقـتراب الجـارم من الحيـاة الواقعيـة وتفاعلـه معهـا أو تأثره بالرومانسيين الذين آثروا المعجم السهل على المعجم التراثي، وخاصة المفردات الموحية.

وأسارع ـ هنـا ـ إلى القول : إن الوضوح لا يعد عيبًا، فاسـتجابة لداعي بيئة جميلة، كل ما فيهـا يدعو إلى الرقة والسلاسة، أو تعبيرًا عن حدث واقعي جماهيري ـ أتى الجلُّ الأعظم من شـعر الجارم سـهلاً رقيقًـا ناعم الألفاظ، ففـي قصيدته «تحيـة دار الإذاعة» يستهويه صوت الإذاعة فيرسم له لوحة فنية نسج خيوطها من مظاهر الطبيعة:

دَارَ الإذَاعَـــــةِ أنْـتِ أمْـرَحُ أيْكَـــــةٍ   صَدَحَـتْ فَكَـــانَتْ أيْكَـــــةَ الأفْـرَاحِ

صَـاحَتْ بَلاَبُلُكِ الْحِسَـــانُ فَـأَخْمَلَتْ   فِـي الْجَـوِّ صَـوْتَ الْبُلْبُـلِ الصَّيَّـــاحِ

مِـنْ كُـلِّ شَــــــادِيَةٍ كَـــأَنَّ حَنِينَهَـــا   هَمْـــسُ الْمُنَـــى لِلْيَـــــائِسِ الْكَـدَّاحِ

اللَّيْـلُ إنْ نَادَتْـــــهُ مَــــاسَ بعِطْفِــــهِ   فَـتَراهُ بَيْـنَ الْمُنْتَشِـــى وَالصَّـــاحِي[1]

هذه اللوحـة تفيض رقة وسلاسـة، ألفاظها رقيقـة ناعمـة، واضحة لا غموض فيها، تبعث علـى السـرور والبشـر، نلمح فيها احتفـال الشـاعر بعنصر الصوت الذي هو من أخص خصوصيات الإذاعـة، فجلب له كل العناصر الـتي تبرزه في أبهى صورة، وتجعله صوتًا سـاحرًا يُسْكر كل من يستمع إليـه فيرَى بين حالة «الانتشاء والصحو»؛ ولذلك كـثرت المفردات «صدحت ـ بلابلك ـ البلبـل ـ الصياح ـ شـادية ـ همس»، أضف إلى ذلك المفردات المشـعة جوًّا من البشـر «مرح، أيكة، الأفراح، الحسـان، ماس» والتي لا تنتمي إلى حقل الصوت .

وفي قصيدته «الشـريد» التي يتحدث فيها عن قضيـة من قضايا المجتمع تأتي الألفاظ سهلة واضحة ، فحينما يصف الشريد :

(١) لديو ن ١ـ ١٩٦ .

الْبَطْنُ مَهْضُومٌ طَوَاهُ الطَّوَى　　وَنَامَ أَهْلُ الأَرْضِ عَنْ نَشْرِهِ
وَالوَجْهُ لِلْيَأْسِ بِهِ نَظْرَةٌ　　يَقْذِفُهَا الْحِقْدُ عَلَى دَهْرِهِ
جَرَّحَهُ الدَّهْرُ، فَمِنْ نَابِهِ　　تِلْكَ الأَخَادِيدُ ، وَمِنْ ظُفْرِهِ[1]

تبدو الألفاظ متكسرة آسية حزينة «مهضوم، طواه، اليأس ، جرحه، نابه»؛ لتعبر عن حالة الشريد المؤسية، وهي ـ كما نرى ـ واضحة سهلة سوى مفردتين «الطوى، نشره» وحتى هاتين يمكن ـ بعد التأمل ـ فهم معناهما من السياق .

ويبرز التحول في اختيار الألفاظ حينما اختلف الموقف، فلما كان الشاعر يعبر عن حالته هو ورؤيته لحال الشريد جاءت المفردات متكسرة آسية ذات نبرة خفيفة، ولكن لما عبر الشاعر عن موقف الشريد نفسه من حالته جاءت المفردات كالحمم، فيها غليان البركان «يقذفها، الحقد...» .

ويبدو المعجم أشد تكسرًا وهدوءًا حين يستمع إلى صوت ذاته:

أَهَبْتُ بالشِّعْرِ أنْ يَعُودَا　　إلَىَ الصِّبَا نَاعِمًا رَغِيدَا
يَذْكُر مَا مَرَّ مِنْ عُهُودٍ　　لله مَا أنْضَرَ الْعُهُودَا
فِي كُلِّ يَوْمٍ أرَى فَنَاءً　　وَهُوَ يَرَى حَوْلَهُ خُلُودَا
طَارَ حَثِيثًا بكُلِّ أُفْقٍ　　لَمَّا مَشَتْ خُطْوَتِي وَئِيدَا
وَصَوَّحَتْ دَوْحَتِي وَمَالَتْ　　وَلَمْ يَزِلْ صَادِحًا غَرِيدَا
يَأْخُذُ مَا أبْقَتِ اللَّيَالِي　　وَيَبْتَغِي فَوْقَهُ مَزِيدَا
تَجَارِبي الْبَاكِيَاتُ عَادَتْ　　تَجْرِي بأَوْتَارِهِ نَشِيدَا
فِي حِكْمَةِ الشَّيْبِ لِي عَزَاءٌ　　وَكَمْ وَعِيدٍ حَوَى وُعُودَا
كَادَتْ أَيَادِيهِ وَهْيَ بيضٌ　　تُنْسِي حُلِيَّ الشَّبَابِ سُودَا[2]

---

(١) لديو ن ٢　٣١٤ . مهضوم: ضامر. لطوى: لجوع. نشره: ءحياؤه.

(٢) لسابق ٢　٣٦٠ . ٱهيت: دعوت. صوحت: حضت. لدوحة: لشجرة لكبيرة.

فـالمعجم هـامس بسـيط، تتمـازج فيـه مفـردات تنتمي إلى حقـول متعددة، حقل مفـردات الزمن «الصبا، عهود، الليالي، الشيب، الشباب»، ومفردات الخصب والنماء: «ناعما، رغيدا ، خلودا، صادحـا، غريدا، نشـيدا، بيض»، ومفردات الجدب والفناء : «فناء، سـودا»، ومن خلال تشـابك هذه الحقـول الدلالية وتمازجهـا تظهر المفارقة بين حال الشباب النضير والشيب الجديب، كما نلمح نبرة تحدٍّ تبرز في البيتين الأخيرين من اللوحة .

ويتضح من خلال النمـاذج السابقة أن البسـاطة والوضوح لا يؤثـران بالسلب على الشـعر، بل قد يعدان جانبًا إيجابيًا؛ لأن الشاعر يسـتطيع بالألفاظ السهلة الواضحة ـ بما تحمل من دلالات ـ خلق جوٍّ من الإثارة الوجدانية .

وتجدر الإشـارة إلى أن البسـاطة والوضـوح في شـعر الجارم لا يعنيـان أنـه تخلى عن تراثيتـه ، بل إن شعره ظل عربـي الطابع: بناءً وتشكيلاً، مشـدود الجذور بتراثه، محاكيًا نماذجه القديمة الراقية .

وإذا كان معجم الجارم قد غلب عليـه الطابع التراثي فإن ذلك لم يحل دون انسراب مفردات حديثــة أخذت طريقهـا إلى بنائــه الشــعري، مؤكدة بذلـك حتميـة لا يمكن رفضها، وهي أن اللغة نشاط اجتماعي؛ إذ اللغة «في حقيقتها هي حركة المجتمع، وهي حركـة تقـاس بمعايير زمانيـة ومكانيـة »[1] . «فظروف المجتمع السياســية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية ـ تنعكس على اللغة، وتؤثر فيها إيجابًا وسلبًا، وتؤثر في: أصواتها وأبنيتها، ونظمها النحوية، وقوانينها الدلالية»[2] .

اللغة ـ إذن ـ متطورة بتطور المجتمع، ولغة الشـعر يصدق عليها ما يصدق على اللغة

(١) د عبد لصبور شاهين: في لتطور لغوى (مكتبة لشباب. ١٩٨٩م) ص ٣ .

(٢) د عبد لعزيز أحمد علام: في عىم لغة (لطبعة لأولى. ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م) ص ٣٢ .

عامـة ، والمعجم الشـعري من عناصر الشـعر الأولى التي تتأثر بـالتطور اللغوى، فبه يعبر الشـاعر عن الأغراض المتغيرة في الحيـاة، ولكن هذا التطور لا يتخذ صورة تغـير حاسم من مرحلة إلى مرحلة .

وبطبيعـة الحـــال تـأثر معجم الجـــارم الشـعرى بمــا حدث مـن تطورات في العصر الحديث، في نُظُم الحياة وطـرق المعيشة، فانسـربت إليـه مفردات حديثة مثل: المفردات الدالـة علـى الآلات الحديثـة : الآلات الحربيــة، ووســائل المواصلات، وبعض الآلات الموسيقية ، فمثلاً يستخدم إحدى الآلات الحربية «الطائرات» فيقول واصفًا إياها :

طَــائِرَاتٌ تَرْمِــى الْصَوَاعِـقَ لا تَخْشَـــى إلَهًـــا ، وَلا تَخَـــافُ عَبيـدَا

أجْهَــدَتْ فِـى السُّـــــرَى خَوَافِـقَ عِزْريـلَ فَرَفّــتْ مِـنْ خَلْفِهِـنَّ وَئِيـدَا

كُلّمَـــا حَلّقَـــــتْ بـأُفْقِ مَكَـــانٍ تَرَكـتْ فيـــهِ كَـلَّ شَـــــئْ حَصِيدَا

كَـمْ سَـــــمِعْنَا عَزِيفَهَـــا مِـنْ قَرِيـبٍ فَغَـدَا الـرَّأيُ وَالسَّـــدَادُ بَعِيـدَا[1]

وتبـدو المفردة «الطـائرات» محور الصورة ؛ حيـث ينسـج الشــاعر حولهـا الخيوط، ليكشـف عن قســوة هذا الســلاح؛ إذ ينشـر الخـراب والدمار في أي مكـان يحل بـه، وأسـهم في إبراز هذه الحـال تلك المفردات التى استعان بهـا الشـاعر في رسـم صورته «ترمى، الصواعق، لا تخشــى، لا تخـاف، أجهدت، عزريل، حصيـدا» فكلها مفردات تشي بالطابع التدميري لهذا السـلاح، وبخاصة استدعاء شخصية «عزرائيل» الرامزة إلى الموت والفنـاء، واسـتعمال «حصيدا» الدالة على التحطـم والتهشـم، واستخدام مفردة «الصواعق» بما فيها من إيحاء بالخوف والفزع .

ويوظف إحدى وسائل المواصلات «القطار» فيقول:

(١) لديون ١ ٢٩ . ولسرى: لسير ليلاً. وئيد : بطيئا.

تَركْـتُ مِصْـرَ وَفِـي قَلْـبِي وَقَـاطِرَتي مَراجِـلٌ بلَهِيـبِ النَّـار يَغْلِينَـا
سِـرْنَا مَعًـا فَبُخَـارُ النَّـار يَدْفَعُهَـا إِلَى اللّقَـاءِ، وَنَـارُ الشَّـوْقِ تُزْجِينَـا
تشُـقُّ جَامِحَـةً غُلْبَ الرِّيَـاضِ بِنَـا كَالْبَرْقِ شَقَّ السَّحَابَ الْحُفَّلَ الْجُونَا[1]

يشير الشاعر في الأبيات إلى خاصة من خصائص «القطار» وهي احتراق الوقود، ويستغلها في عملية تشخيص هذه الوسيلة، عاطفًا إياها على قلبه، وفي هذا إيحاء بمدى شوقه وحنينه إلى السودان .

ويوظف ـ أيضًا ـ الآلات الموسيقية ، فيقول :

شِـعْرٌ مِنَ اللهِ تَلْحِينًـا وَتَهْيِئَـةً لا النَّـايُ نَـايٌ، وَلاَ العِيـدَانُ عِيـدَانُ
إِذَا شَـدَا أَنْصَتَتْ أُذْنُ الْوُجُـودِ لَـهُ وَلِلْوُجُـودِ كَمَـا لِلنَّـاسِ آذَانُ[2]

فلنمح أن الشاعر يعقد مقارنة خفية بين شعره من جهة، والناى والعود من جهة أخرى، ترجح فيها كفة شعره، وفي هذا إيحاء بما لهذا الشعر من ألحان ساحرة عذبة غطت على ألحان الناي والعود معًا .

ومن المفردات الحديثة التى حازها معجم الجارم: مصطلحات العلوم وبخاصة علم الطب، مثل : داء الفيل، الجراثيم، الميكروب، الفنيك.. إلخ .

فحين يرنو إلى بيان الحال البائسة التى وصلت إليها «رشيد» من جراء «داء الفيل» الذي استشرى فيها يقول:

وغَـدَا الْفِيـلُ فِيـكِ دَاءً وَبِيـلاً نَافِثًـا سُـمَّهُ مُغِـيرًا مُجِـدًّا[3]

---

(١) لسابق ١ ١٤١ . ومرجل: وعية لنار لتي لا دخان لها. تزجينا: تدفعنا. غلب: جمع غبياء. لحديقة لكثيفة لشجر. لجون: لأسود.

(٢) لسابق ١ ٨٣ .

(٣) لسابق ١ ٥٢ . ولفيل: داء لفيل لذي يؤدي إلى ورم لأرف ويجعل لإنسان عاجزً عن لمشي.

ثم يقول:

يَفْتِـكُ السُّـــــــمْ فِـى بَنِيهَـــا فَـلا تَرْفَــعُ كَفًّـــا، وَلاَ تُحَـرِّكُ زَنْـدَا
ثُـمَّ تُلْقِـى السِّـــــلاحَ إلْقَـــاءَ ذُلٍّ وَ «الْجَرَاثِيـم» حَوْلَهَـا تَتَحَـدَّى[1]

وفي الأبيات حرب تشتعل ، أحد طرفيها داء «الفيل» و« الجراثيم» ، وهو الطرف الراجح الكفة؛ فيبدو «داء الفيل» داء وبيلاً، نافثًا سمه، مغيرًا ، مجدًا (نشيطًا) ، و«الجراثيم»: تتحدى، وفي المقابل تبدو رشيد ـ متمثلة في بنيها ـ ضعيفة خائرة القوى، لا ترفع كفًّا، ولا تحرك زندًا، تلقى السلاح في ذل .

ويستخدم الجارم ـ أيضًا ـ مصطلحات العلوم الأخرى ، ومن ذلك استخدامه لِمُصْطَلَحيْ «المد، والجزر»:

يَـــا ابْنَــــةَ الْيَـمِّ لا تُرَاعِي فَـــإنِّي قَـدْ رَأَيْـتُ الأُمُـورَ جَـزْرًا وَمَـدَّا[2]

واستخدام المصطلحين في البيت فيه دلالة على عدم الثبوت، وأن الأمور تتبدل وتتحول، وفي ذلك تطمين لرشيد التي دهتها الخطوب بعدم دوام هذه الحال، بل لابد يومًا من زوال هذه الخطوب .

وقد حوى معجم الجارم الشعري من المعجم الحديث ـ أيضًا ـ أسماء شخصيات حديثة وأعلامًا ، فقد عج معجمه بمثل هذه الأعلام، فقد كثر توارد أسماء الشخصيات التي عاصرته، ويكفي دليلاً على هذه الكثرة أن من بين ثلاث وثلاثين وثلاثمائة قصيدة ومقطوعة هي مجموع قصائد الديوان ومقطوعاته جاءت سبع وخمسون قصيدة منها مشتملة عناوينها على أعلام حديثة، موزعة على عدة حقول : أسماء شخصيات زعماء الشعب، وأسماء شخصيات أسرة محمد علي، وأسماء شخصيات علمية وأدبية وفكرية ،

---

(١) لديو ن ١ ٥٣ .

(٢) لسابق ١ ٥١ .

وأسماء بلدان ومدن، وأسماء مؤسسات ومظاهر حضارية، وأسماء أعلام أجنبية .

وإذا كان الأعلام الحديثة برزت هذا البروز في عناوين قصائد الجارم، فبرزوها أشد في القصائد ذاتها، وهي تتوزع على الحقول السابقة، وتكفى نظرة سريعة في ديوان الجارم ليتبين ذلك(١) .

وقد يوغل معجم الجارم في اقترابه من المعجم الحديث حتى يقترب من لغة الحياة اليومية، فتتردد فيه مفردات كثيرة الورود على ألسنة العامة، وقد تكون عامية أحيانًا، فها هو يعبر عن زيارة أحد أصدقائه له، فيقترب كثيرًا من لغة الحياة اليومية :

قَدْ زَارَنِى ذَاتَ يَوْمٍ … فِى وَقتِ قَيْظٍ وَكِنِّ

فَكَانَ أُنْسًا تَدَانتْ … بِهِ الْمُنَى بَعْدَ ضَنِّ

فَاضَ الْحَدِيثُ زُلاَلاً … عَذْبًا وَمَا قَالَ قَطْنِي

فُكَاهَةٌ مِنْ لَدُنْهُ … وَنُكْتَةٌ مِنْ لَدُنّي

فِى الأُذْنِ قَهْودُ كَرْمٍ … وَالْكَفّ قَهْوَةُ بُنِّ(٢)

فالموقف الذي تعبر عنه الأبيات يتكرر كثيرًا في الحياة اليومية؛ ولذلك ليس غريبًا استدعاء الجارم لبعض المفردات المتداولة بين الناس في مثل هذا الموقف، فقد استدعى مفردتي «نكتة وقهوة» الشائعتين .

وينسرب إلى معجم الجارم ـ ولكن بندرة ـ بعض المفردات العامية، ومنها مفردة «السيما» :

---

(١) نظر عسى سبيل لمثال : لديو ن ١ ٣٣ ـ ١ ٤١ ـ ١ ٦٢ ـ ١ ١٢٢ ـ ١ ١٦٢ ـ ٢ ٦٤٠ ـ ٢ ٤١٥ ـ ٢ ٥١٥ ـ ٢ ٥٣٥ .. وغير ذلك.

(٢) لسابق ٢ ٣٢٤ . وكن: ستكانة.

فَكَـمْ مُلُـوكٍ عَلَـى الشَّـــطَيْنِ قَـدْ نَزَلُوا   كَـانُوا فَرَاعِـينَ أوْ كَـانُوا سَـــلاَطِينَا
فُنُونُهُـمْ كَـنَّ للأَيَّـــامِ مُعْجِـزَةً   وَحُكْمُهُـمْ كَـانَ لِلدُّنْيَـا قَوَانِينَـا
مَرُّوا كَأَشْـرِطَةِ «السِّـيمَا» وَمَـا تَركُوا   إلاّ حُطَامًـا مِنَ الذُّكْـرَى يُؤسِّـينَا[1]

وحضور مفردة «السيما» كشـف عن سرعة مرور الأيـام وتبدل الحيـاة وتحولها، وعدم ثبـات حال الإنسان فيها مهما بلـغ شأنه، وقد تمثل ذلك في الفراعين والسلاطين الذين حكموا وادى النيل، وخلفوا حضـارات شاهدة على قوتهم، وهنا ملمح وهو أن المفردة «السيما» فيها دلالة على السرعة والمتعة في آن واحدٍ، وسرعان ما تنقضى المتعة ويعقبها التفكر والألم والحنين.

ومن سمات معجم الجارم الشعري ـ أيضًا ـ أنـه يشبه المعجم الشعري لشعراء الاتجاه الوجداني[2] مشابهة واضحة من ناحيتين :

الأولى: الحقول الدلاليـة التي تنتمـي إليهـا الألفـاظ؛ كـالحب، والمـوت، والطبيعـة، والمعاني الإنسانية، وهي مفردات في غالبهـا تعبر عن ملامح وجدانية رومانسية، مثل : الشيب، الشباب، الدهر، الحب، الحسن، ريحانـة، الإثم، الحيرة، البؤس، الآلام.. إلخ، ومثل هذه المفردات وظفهـا الجـارم للكشـف عن حالتـه النفسـية وحنينـه إلى ذكريات المـاضي ورأيـه في الحب والمـرأة وفلسـفته في الحيـاة والموت، وكـل هذه الملامح ملامح وجدانية ورومانتيكية.

ومن اللوحات الوجدانية التي يعبر فيها عن مأساته مع الزمن القاهر:

---

(١) الديوان ١ ١٤٢ .

(٢) هذه لتسمية ٔطبقها لدكتور عبد لقادر لقط في كتابه: لاتجاه لوجدني في لشعر لعربي لمعاصر.

قَدْ تَوَلَّى الشَّبَابُ رَيْحانَةُ الْحُبِّ، فَمَنْ لِى بِالْحُبِّ أوْ رَيْحَانِهْ

آهِ مِنْ حَيْرَةِ الْمَشِيبِ: سَوَاءٌ هُوَ فِى بَوْحِهِ وَفِي كِتْمَانِهْ

إنْ كَتَمْنَاهُ قَهْقَهَ الدَّهْرُ جَذْلاَنَ، وَمَدَّ الْخَبِيثُ طَرْفَ لِسَانِهْ

أوْ أَبَحْنَاهُ رَاعَنَا كُلَّ يَوْمٍ شُرُفَاتٌ يَهْوِينَ مِنْ بُنْيَانِهْ[1]

فهذه اللوحة تكثر فيها المفردات التي تعبر عن حالة وجدانية أليمة، تعبر عن مأساة الشاعر لحلول الشيب به ، حيث تولى الشباب ريحانة الحب؛ ولذلك فهو يتأوه من المشيب ومن حيرته .

الثانية : الاعتماد على مفردة معينة أو صيغة معينة واتخاذها مفتاحًا لغويًّا للقصيدة كاملة، تتداعى من خلاله الأفكار وتنساب الانفعالات[2] ، أو يتخذ الشاعر المفردة أو الصيغة مفتاحًا للوحة من لوحات القصيدة؛ حيث يعمق المفردة ويمتد بها ، فمن القصائد التي بناها الجارم على مفردة محورية قصيدته «لبنان» (٢ / ٤٨١) وقصيدته «باريس» (٢/ ٥٣٥) التى اتخذ فيها من كلمة «لبنان» في الأولى و «باريس» في الثانية مرتكزًا ينسج حوله الألفاظ والعبارات والمعاني ويصوغ الصور، فإذا انتهت فكرة أو لوحة كرر الشاعر المفردة مرة أخرى في بداية فكرة أو لوحة أخرى . وهناك قصائد بناها من أولها إلى آخرها على مفردة واحدة مثل قصيدة «حنين طائر» (٢/ ٣٣٦)، فقد صاغها كلها ونسج خيوطها حول الطائر، ومن القصائد التي بناها على بعض الصيغ قصيدة : «أفراح مصر» (١/ ٢٤١) و«الجامعة العربية » (٢/ ٣٤٧) فبناهما على صيغة المركب الإضافى «أميرة النيل» في الأولى «وسنا الشرق» في الثانية، ثم أدار الحوار حولهما، وكررهما في صدر كل لوحة من لوحات القصيدة، وبنى الجارم ـ أيضًا ـ بعض قصائده على صيغة مركبة من : أداة نداء ومنادى، ومن ذلك قصيدة

(١) الديوان ٢ ٥١١ .

(٢) نظر: د عبد لقادر لقط: لاتجاه لوجدني في لشعر لعربي لمعاصر ص ٣٥٤ ـ ٣٥٩ .

«مصيف رشيد» (٢/ ٣٠٧) و«قبر حفني» (٢/ ٣٢٠) ؛ فاتخذ من صيغة «أرشيد» في الأولى ، و«يا قبر حفني» في الثانية محورًا يتكرر بين الحين والحين، يلج عن طريقه فكرة جديدة .

ومثل هذه المفردات والصيغ المحورية تشد أجزاء القصيدة بعضها إلى بعضها، وتسهم في ترابطها وتقدمها نحو النهاية .

أما اتخاذ الجارم للمفردات والصيغ الممتدة في أثناء القصيدة فأحيانًا يعمق المفردة أو الصيغة ويمتد بها، وأحيانًا أخرى لا يقف أمامها كثيرًا ويتجاوزها سريعًا .

فمن المفردات التي امتد بها الجارم، ولكنه لم يقف عندها طويلاً، ليعمقها ما جاء في قوله :

حُسَامٌ لَهُ مَجْدُ الْخُلُودِ قِرَابُ ... يُحَوِّمُ شِعْرِى حَوْلَهُ فيهَابُ
وَطَوْدٌ مِنَ الْعِزِّ الأَشَمِّ عَنَتْ لَهُ ... وجُوهٌ، وَدَانَتْ بِالْوَلاءِ رِقَابُ
وَسِرٌّ سَمَاوِيٌّ ثَوَى فِي ضَرِيحِهِ ... لَهُ مِنْ جَنَاحيْ جَبْرَائِيلَ قِبَابُ
وَقَبْرٌ كَمِحْرَابِ الصَّلاَةِ مُطَهَّرٌ ... عَلَيهِ نَعِيمٌ وَارفٌ وَثَوَابُ
وَكَنْزٌ بِهِ مِنْ جَنّةِ الْخُلْدِ دُرَّةٌ ... تَرُدُّ ثَمِينَ الدُّرِّ وَهْىَ سِخَابُ
وَزَهْرٌ مِنَ الآمَالِ رَفَّ بِرَوْضَةٍ ... بِهَا الأَرْضُ مِسْكٌ وَالنّسِيمُ مَلاَبُ[1]

ففي الأبيات تتوالى المفردات الممتدة، لا تتجاوز المفردة البيت؛ وبذلك حقق الشاعر هدفين؛ أولهما: تعميق المفردة، وإبراز ما فيها من سمات وخصائص، وفي هذا تحقيق للهدف الثاني وهو بيان ما كان يتمتع به المرثي من صفات القوة والعزة والإلهام الرباني والطهر والصفاء .

---

(١) لديو ن ٢ ٢٩٩ . وحسامٌ: سيف. طود: جبل. سخاب: عقد من خرز صنع من لطين. ملاب: عطر، أو نبات لزعفر ن.

والأبيـات يتنازعها نوعـان من المفردات؛ المفردات الفخمـة (حسـام ، مجد، الخلود، يهاب ، طود، العز الأشم) والمفردات الناعمـة (سر، الصلاة، مطهر، نعيم وارف، جنة الخلد، زهـر، الآمال، روضـة، مسك، النسـيم)، وفي ذلك دلالـة على أن المرثي ـ برغم أنه كان قويًّا عزيزًا لم يكن جبارًا عتيًّا، فقد كان حسن الأخلاق رقيقها، والمفردات في الأبيـات تنتمي إلى حقول عدة؛ ولذلـك فاللوحة الـتي تعبر عنهـا هذه المفردات متعددة الخيوط والألوان، لكي تعـبر عمـا يجوس في نفـس الشـاعر من مشـاعر، ولكـي تلاحق الأوصاف المتعددة المتزاحمة على فكره.

ومن المفردات التي عمقها الجارم ووقف أمامها طويلاً ما جاء في قوله:

وَالزَّهْرُ يَنْضَحُ عِطْرًا بَيْنَ الرُّبَا وَمَلابَا
لَهُ ابْتِسَامُ حَبِيبٍ أنْسَى الْمُحِبَّ الْعِتَابَا
يَرْنُو فَيُرْخِي حَيَاءً مِنَ الْكِمَامِ نِقَابَا
رَأى شَبَابًا وَضِيئًا عَمَّ الْقُرَى وَالرِّحَابَا
رَأى خَلائِقَ زُهْرًا كَالْمِسْكِ طَابَتْ وَطَابَا
تَطَامَنَتْ هَضَبَاتٌ مَاذَا أصَابَ الْهِضَابَا؟
كَانَتْ تُسَامِي الثُّرَيَّا وَالْيَوْمَ تَحْنِي الرِّقَابَا
رَأتْ جَلالاً مَهِيبًا فَمَا وَنَتْ أنْ تَهَابَا
وَهَالَهَا مِنْكَ عَزْمٌ لَوْ لامَسَ الصَّخْرَ ذَابَا(١)

وتسـير القصيدة على هـذا المنوال حتى نهايتها، يسـتغل الشـاعر عنصرًا من العناصر ينسـج حولـه مجموعـة مـن الخيوط، مشـكلاً بذلك لوحـة من لوحـات القصيدة التي

---

(١) لديو ن ١ ٢٠٣ ـ ٢٠٤ . وتطامنت: نخفضت.

تتضامن لتعبر عن غرض الشاعر من قول القصيدة، وأكثر هذه المفردات منتزع من الطبيعة (النخل، الزهر، هضبات، البحر، النيل) ما عدا مفردتَيْ (الناس، ورشيد) اللتين اتخذ منهما محورين للوحتين من لوحات القصيدة .

وفي الأبيات اتخذ الجارم مـن مفردتي (الزهر، الهضبات» محورين، وخلع عليهما من صفات الإنسان ما بث فيهما الحركة والحياة، فالزهر (له ابتسام، يرنو، يرخى حياء، رأى شبابًا)، والهضاب (تحني الرقابا، رأت جلالاً، وما ونت أن تهابا، هالها)، ونلاحظ احتفال الشاعر بحاسة البصر، وهذا يتوافق مع ما ينبغي التعبير عنه، وهو بيان الأثر الذي تركه مرور الممدوح بهذه الأشياء (الشخوص) ومدى احتفائها به، ولن يظهر الأثر وذلك الاحتفاء عليها ما لم تر المار .

وتشع اللوحتان جوًّا من البشر والسعادة منبعه مجموعة من المفردات تبعث عليه (عطرًا، ملابا، الربا، ابتسام، حبيب، وضيًّا ، المسك، طابت، طابا، تسامى، الثريا، جلالا) ، وهذا الجو تصوير لسعادة الكون بالممدوح، وهذا يدل دلالة قوية على منزلته الرفيعة ومحبته التي تملأ القلوب، فتسعد لرؤيته .

وقد يستخدم الجارم مفردة أو صيغة تتفجر منها مفردات أو صيغ تكون لوحات في إطار اللوحة الأساسية التي كونتها المفردة أو الصيغة الأولى، ومن ذلك :

اقْتِبَـــالُ الرَّبيـعِ فِـى بَسَـــماتِهِ ... نَبَّـــهَ الْكَـونَ بَعْدَ طُـولِ سُـــبَاتِهْ

يَنْـثُرُ الزُّهْـرَ كالدَّنَانِـيرِ غَضًّـا ... أيْـنَ حُـرُّ النُّضَـار مِـنَ زَهَراتِـهْ

قَـدْ سَـئِمْنَا دُجَى الشِّـتَاءِ فجِئْنَـا ... نَرْشُـفُ النُّورَ مِـنْ سَـنَا لَمَحَاتِـهْ

وَخَلعْنَـا الدِثَـارَ مِثْـلَ أسِـيرٍ ... حُـلَّ مِـنْ قَيْـدِهِ وَمِـنْ وَخَزَاتِـهْ

قَـدْ ظَنَنّـاهُ فِـى الشِّـتَاءِ وقَـاءً ... فَجَمَعْنَـا الشِّـتَاءَ فِـى طَيَّاتِـهْ

تَبْخَــلُ أنْ تُشِـــــــيرَ مِــنْ الـــبردِ ويخشـــــــى المقـرورُ مــن لفتاتِــــهْ

جَمَـدَتْ صَوْلَـــةُ اللّسَــــانِ وَكَــادَتْ   تَجْمُـدُ الْهَاتِفَــاتُ مِـنْ كَلِمَاتِــــهْ

وَاخْتَفَـى الطَّــيْرُ واخْتَفَى كُـلُّ صَـوْتٍ   مُوصِلِــيِّ الأَدَاءِ فِــي لَهَوَاتِـــــهْ

وَرَأيْنَــا الأَشْـــجَارَ يَسْـــلُبُهَا الْحُسْـــنُ سَـــنَا حَلْيِــهِ وَسِـــحْرَ شِـــيَاتِهْ

مَـــالَ فيهَــا برَأْسِــــهِ كُـلُّ فَرْعٍ   بَاحِثًــا فِـى الـتُّرَابِ عَـنْ وَرَقَاتِــهْ

يَهْـرَمُ الدَّهْـرُ فِي الشِّـــتَاءِ وَيَلْقَى   مَـا مَضَـى فِي الرَّبيـعِ عَنْ صَبَوَاتِــهْ

هُـوَ تَخْـتُ الْوُجُـودِ غَنَّـى بــــهِ الطَّــيْرُ فَهَــزَّ الغُصُـونَ فِـي دَوْحَاتِـــهْ

سَـــــايَرَتْهُ الأَزْهَـــارُ تَهْفُـو يَمِينًـــا   وَشِـــــمَالاً عَلَى هَـوَى نَغَمَاتِـــهْ

وَإذَا صَفَّـقَ الْغَدِيـرُ انْثَنَـى الْغُصْـنُ نَضِـــيرَ الشَّـــــبَابِ فِـى رَقَصَاتِــــهْ(١)

فالأبيـات تعتمد على مفردة محوريـة «الربيع» تكوِّن لوحـة كـبرى تضم في حناياها لوحـة أصغر، عمادها مفردة «الشـتاء» التي تضـم بدورها لوحـة أكثر صغرًا تقوم على مفردة «الأشـجار» ، فلفظـة «الشـتاء» تفجرت مـن «الربيع» ، ولفظـة «الأشـجار» تفجرت من «الشــتاء» في صورة متسلسـلة، وهـي صورة دائريـة؛ حيث أنهـى الجارم اللوحـة بـالحديث عن الربيع مثلمـا بدأ بـه. وفي هـذه الصورة يحتفي الشــاعر بعناصر: اللـون والحركــة والصوت؛ فعنــاصر اللون في صفرة الدنانــير وحر النضــار (الذهب الخـالص)، وفي دجـى (ظلمـة) الليـل ، وفي ســنا (ضوء) الربيـع والحلي، والنور، وفي شيات (اللون في الشيء يخالف بقية لونه) الحسن، وفي ألوان الزهر والفروع والأغصان والأشجار، أمـا عناصر الحركة والسكون فتبرز في اقتبال الربيع، وسبات (نوم) الكون، وفي «جئنا ، خلعنا، حل من قيده، جمعنـا، الكف أن تشير، جمدت، اختفى الطير، مال

---

(١) لديـو ن ٤٨٩ ـ ٤٩٠ . و لنضار: الذهب لخالص. لمقرور: لمصـاب بشدة لبرد. موصـي: نسـبة ٍلى ٍسحاق لموصي لمغني لمشهور؟ لهو تـه: جمع لهاة. وهي للحمة لمشرفة على لحق في ًقصى سـقف لفم. شياته: جمع شيته وهو لون في لشيء يخالف بقية لونه. صبو ته: أيام الصبي و الشباب.

فيها برأسـه، باحثًا ، يلقى، هز، سباته، تهفو يمينًا وشمالاً، صفق، انثنى، رقصاته»، وأما عنـاصر الصـوت فتتحقق في «اللســان، والهاتفـات، صوت موصلـي، لهواتــه، غنى، نغماته،... »، تتمـازج هذه العناصر مكونـة لوحـة تموج بالحياة، خصوصًـا أن الشاعر اعتمد فيها ـ كثيرًا ـ على تشخيص عناصرها، فانبعثت فيها الحركة، ودبت فيها الحياة.

وتكثر في اللوحـة المفـردات الهامسـة ذات الطبيعـة الرومانســية، وجلهـا منتزع من الطبيعـة، بل إن العنـاصر غير الطبيعيـة موظفـة للتعبير عن العنـاصر الطبيعيـة؛ إذ اللوحة لوحة طبيعية يصف فيها الجارم الربيع وأهميته وجماله في مقابلة الشتاء، ببرده وعبوثه.

وبهـذا لا يظل المعجم الشـعري عند الجارم علـى سـطح الصورة، بل تصبح الألفاظ خيوطًـا في نسيج التعبـير والتصوير. والحق أن الألفاظ في مثل هـذا الشعر تصبح عنصرًا من عناصر الصورة الشعرية، لابد لدراستها دراسة تفصيلية من وضعها في موضعها من الصورة الشعرية .

وتجدر الإشــارة ـ قبل مغـادرة هـذه النقطـة ـ إلى أن تــأثر معجم الجـارم بالشــعر الوجداني والرومانسـي لم يرق إلى الحد الذي يمكـن معه القول: إن هـذا شعر وجداني أو رومانسـي، بـل هي ومضات وجدانيـة ورومانسـية تضيء بين الفينـة والفينـة، وتأثر جزئي من بعض الجهات لا كلها .

٢ـ المعجم الشعري والتجربة الشعرية :

يعرض البحث في هذا القسم من دراسة المعجم الشعري صورًا لدوره في التعبير عن التجربة الشعرية لدى الجارم الذي تلون واختلف باختلاف التجربة، ففي مدحته للدكتور علي توفيق شوشة وكيل وزارة الصحة التي يقول فيها:

فَتَى مِصْرٍ، وَهَلْ تَلْقَى بِمِصْرٍ فَتًى أمْضَى وَأوْرَى مِنْهُ زَنْدَا؟

تَدَارَكَ مِصْرَ (وَالْمِكْرُوبُ) يَطْغى وَيَنْفُثُ سُمَّهُ وَيَؤُدُّ أدَّا

طَوَى آجَالَ أهْلِيهَا هَبَاءً وَبَدَّدَ نَسْلَهَا فَتْكًا وَوَأْدَا

فَشَدَّ عَلَيْهِ مِقْدامًا جَرِيئًا كَمَا هَيَّجْتَ يَوْمَ الرَّوْعِ أُسْدَا

تَحَدَّاهُ وَصَال وَلَوْ سِوَاهُ أرَادَ لَمَا اسْتطَاعَ وَلاَ تَحَدَّى

فَطَهَّرَ أرْضَهَا وَحَمَى حِمَاهَا وَصَانَ شَبَابَهَا وَهَدى وَأهْدَى

تَطِيرُ بهَا الْبَعُوضةُ وَهْيَ تَدَري بأَنَّ وَرَاءَهَا لِلْمَوْتِ حَشْدَا

وَيَمْشِي الْقَمْلُ (والدِّى دِي) رَصِيدٌ يُصَوِّبُ خَلْفَهُ السَّهْمَ الأَسَدَّا(١)

نلاحظ أنه يُكْثِر من استخدام المعجم الطبي «الميكروب، سمه، طهر، البعوضة، القمل، الدي دي »(٢) ، وقد اكتسب هذا المعجم دلالات وهوامش جديدة، فالميكروب ـ كما هو معروف ـ آفة تصيب جسم الإنسان فتسبب له المرض، ولكنه ـ هنا ـ ظالم طاغ مثله مثل الثعبان ينفث سمه الفتاك، والبعوضة ـ تلك الحشرة التي تنقل الأمراض ـ جاءت في صورة إنسان يدري أن وراءه من يلاحقه، فالاستخدام ـ هنا ـ مجازي، وكذلك القمل الذي يمشي، ولكن هناك من يرصده لكي يفتك به. كما أن

(١) لديو ن ١ ٢٠١ . يؤد: يقطع ويميت.

(٢) لدي دي: هي مادة تقتل لحشر ت برشها في لأماكن لموبوءة .

الجو العام يوحي بأن أمامنا حربًا شعواء؛ طرفها الأول: الممدوح، وطرفها الثاني: الميكروبات والحشرات التي تنقل الأمراض؛ ولذلك كثرت المفردات الدالة على ذلك ـ وإن كانت في غالبها تراثية ـ مثل : « أمضى، أورى، زندا، مقداما، جريئا، هيجت، يوم الروع، تحدي ، صال، حمى حماها، حشدا، يصوب، السهم الأسد » فهذه المفردات توحي بجو المواجهة والتحدى .

وفي قصيدته «الجامعة العربية» التى يقول فيها :

صَحَا الشَّرْقُ وَانْجَابَ الْكَرَى عَنْ عُيُونِهِ ... وَلَيْسَ لِمَنْ رَامَ الْكَوَاكِبَ مَضْجَعُ

إذَا كَانَ فِي أحْلاَمِ مَاضِيهِ رَائِعًا ... فَنَهْضَتُهُ الْكُبْرَى أجَلُّ وَأرْوَعُ!

تَوَحَّدَ حَتّى صَارَ قَلْبًا تَحُوطُهُ ... قُلُوبٌ مِنَ الْعُرْبِ الْكِرَامِ وَأضْلُعُ

وَأرْسَلَهَا فِى الْخَافِقِينَ وَثِيقَةً ... لَهَا الْحُبُّ يُمْلِى وَالْوَفَاءُ يُوَقِّعُ

لَقَدْ كَانَ حُلْمًا أنْ نَرَى الشَّرْقَ وَحْدَةً ... وَلَكِنْ مِنَ الأَحْلامِ مَا يُتَوَقَّعُ

إذَا عُدِّدَتْ رَايَاتُهُ فَهِى رَايَةٌ ... وَإنْ كَثُرَتْ أوْطَانُهُ فَهْىَ مَوْضِعُ

فَلَيْسَتْ حُدُودُ الأَرْضِ تَفْصِلُ بَيْنَنَا ... لَنَا الشَّرْقُ حَدٌّ ، وَالْعُرُوبَةُ مَوْقِعُ[1]

فيصادفنا ـ هنا ـ شعور بالفخر والفرحة، والتوحد والتآلف، ولذلك اصطبغت مفرداته بهذا الشعور ، فكلمات «انجاب» التي تدل على الإزاحة والانكشاف، و«رائعًا» التي توحي بالبشر والسرور، و«نهضته الكبرى، أجل، أروع» الموحية بالتقدم والازدهار ـ كل هذه الكلمات تدل دلالة واضحة على جو الفرح والفخر بالأمة العربية، وكلمات «توحد، قلبًا، العرب الكرام، وثيقة ، الحب، الوفاء، وحدة، راية، أوطانه، موضع ...» توحي بالتوحد والحب والائتلاف. ونلاحظ دقة الشاعر في اختيار مفرداته التي تناسب المقام؛ حيث إن القصيدة قيلت بمناسبة الاحتفال بإنشاء الجامعة

(١) لديو ن ٢ ٣٤٩ . لكرى: لنوم. رم: َرد. مضجع: موضع لنوم.

العربيـة، ونلاحظ ـ أيضًـا ـ اسـتدعاء الشـاعر للمفردات ذات الجرس العـالي الفخمـة لتناسـب المقـام، مقـام الفخـار والعظمـة، ومـن تلك المفردات «صحـا، انجـاب، رام، الكبرى، تفصل، حد ...» .

وهذا موقف شعوري يبدو فيه الشـاعر ثائرًا على باريس التي لم تصمد أمام أعدائها في الحرب العالمية الثانية :

بَـاريسُ هَـالَتْكِ الدِّمَـاءُ غَزِيـرَةً	فَسَـقَطْتِ بيْـنَ نِصَـالِ جَزَّاريـكِ!
خِفْـتِ الْقَذَائِـفَ أنْ تَهُـدَّ مَعَالِمًـا	فَتَهـدَّمَ التَّـاريخُ فِـى أيْدِيـكِ!
مَـا كَـانَ أحْرَى لَـوْ دُكِكْتِ إلَى الثَّرَى	وَتَرَكْـتِ ذِكْـرًا لَيْـسَ بِـالْمَدْكُوكِ!
مَـا بُـرْجُ «ايفـل» حِـينَ يَسْـلَمُ مَـانِعٌ	هَمْسًـا يَطْـنُّ غَـدًا بِـأُذْنِ بَنِيـكِ
لَـوْ طَـالَ صَـبْرُكِ فِي الْمكَـارِهِ سَـاعَةً	لَرَأيْـتِ أنَّ الْمَـوْتَ قَـدْ يُنْجِيـكِ
إنَّ الَّـذِى خَلَـقَ الْكَرَامَـةَ صَانَهَـا	بالسَّـيْفِ يَمْحُو رأيَ كُـلِّ أفيـكِ[1]

لذلك نجد المفردات كالصواعق قويـة ذات جرس عالٍ توحى بالثورة والغضب، من ذلك: «هـالتك، غريزة، جزاريـك، القذائف، تهد، تهـدم، دككت، المدكوك، يمحو ، أفيك» .

واسـتخدام الفعل «تهدم» المزيد بالتـاء والتضعيف إيحاء بشـناعة موقـف الباريسيين المخزى من جراء استسلامهم؛ إذ تهدم تاريخ مدينتهم وتحطم فوق رءوسهم .

وموقف شـعورى آخر اسـتدعى من الشـاعر الخضوع والتوسـل والتكسـر، وذلك حينما ناجى رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ :

---

(١) لديو ن ٢ ٥٣٦ ـ ٥٣٧ . وهـالتك: ُفزعتك. نصال: جمـع نصل. وهو حد لسـكين. برج إيفل: هو برج عظيم وُحد معالم باريس. ُفيك: كاذب فاسد لرُي.

نبِيَّ الْهُدَى قَدْ حَرَّقَ الأَنْفُسَ الصَّدَى وَنَحْنُ لفَيْضٍ مِنْ يَدَيْكَ ظِمَاءُ
أَفِضْهَا عَلَيْنَا نَفْحَةً هَاشِمِيَّةً يُلَمُّ بهَا جُرْحٌ وَيَبْرَأ دَاءُ
فليس لنا إلا رضاك وسيلة وَلَيسَ لَنَا إلاّ حِمَاكَ رجَاءُ[1]

حيث تنسال المفردات في الأبيات في سهولة ويسر ورقة؛ لتوحي بالتوسل والضراعة (فيض ، أفضها ، نفحة ، رضاك وسلية) .

وهكذا يتلون معجم الجارم بالشعور والعاطفة، فإذا اشتدت العاطفة وكان الموضوع ذا صبغة حماسية، جاءت المفردات قوية الجرس، عالية النبرة، معبرة عن الموقف، وإذا رقت العاطفة في موضوعات ذات طبيعة هادئة، جاءت الألفاظ رقيقة هادئة ناعمة النبرة.

٣ـ المعجم الشعري: حقول بارزة

تنصب دراسة المعجم الشعري في هذا القسم على تأمل الدلالات الشعرية التى تتحمل بها المفردات داخل النص الشعري وكيفية توارد هذه المفردات. وتصبح مثل هذه الدراسة عظيمة الأهمية ـ بل ضرورية ـ في حالة المفردات التي تتردد داخل النص بنسب عالية، ولكن قد يقتضي الأمر ـ أحيانًا ـ التطرق إلى مفردات قليلة الشيوع في النص، وذلك لارتباطها بالمفردات كثيرة التردد، أو لدورها الفاعل في إنتاج دلالة النص.

وقارئ شعر الجارم يلفت نظره مجموعة من المفردات المتكررة بكثرة وقد صارت أدوات أثيرة للتعبير عن رؤيته الخاصة، وهي من الكثرة والوضوح بحيث يقع عليها القارئ وتستوقفه لتأملها واستكناه دلالاتها، وتتوزع هذه المفردات على الحقول التالية:

---

(١) لديون ١ ١٩.

أ ـ مفردات الدين　　　ب ـ مفردات الطبيعة

جـ ـ مفردات الأعلام　　　د ـ مفردات الزمن

هـ ـ مفردات المكان　　　و ـ مفردات المرأة .

ولتقديم قراءة منسجمة اعتمد البحث في داخل كل حقل على اختيار أبرز المفردات المسهمة في تشكيل بنية النص وإنتاج دلالاته وجمالياته .

أ ـ مفردات الدين :

شاع في شعر الجارم كثير من مفردات الدين التي تعبر عن عقائد الإسلام وشرائعه، ولعل هذه سمة عامة في شعر المحافظين[(١)]، ويكثر تـوارد هذه المفردات لدى الجارم في قصائد المدح والرثاء ، فمن المفردات التي كثر تواردها لفظ الجلالة (الله) حتى ما تكاد تخلو قصيدة منه، بل قد يتكرر في البيت الواحد أكثر من مرة :

قَـــانِتٌ لله فِـي مِحْرَابِـــهِ　　لَمْ يَشُـــبْ آمَالَـــهُ فِـي الله رَيْـنْ[(٢)]

واستدعاء لفظ الجلالة على هذا النحو يدل على خشوع الممدوح لله وثقته العظيمة به.

وقد يستدعي الجارم اسمًا من أسماء الله الحسنى :

إذا كَـانَ لـلرَّحْمَنِ في النّـاسِ آيَـةٌ　　فَـإنّكَ بَيْـنَ النّـاسِ آيَتُـهُ العُظْمَى[(٣)]

واستدعاء مفـردة (الرحمن) أشـاعت في البيت نوعًا من المبالغـة، لكنهـا دقيقـة في مكانها؛ إذ تتناسب مع وظيفـة الممدوح (الطبيب) ، حيث يُرتجى في الطبيب أن يكون رحيمًا بمرضاه .

---

(١) نظر د نبيل سيمان طبوشة : لاتجاه لإسلامي في لشعر لمصرى لمحافظ من ١٨٨٢م ـ ١٩١٩م (لهيئة لمصرية لعامة لكتاب . ١٩٩٠م) ص ٢٤١ وما بعدها .

(٢) لديو ن ٢ ٥٢٣ .

(٣) لسابق ٢ ٤٢٣ .

ويستخدم الجارم المفردات المتصلة بعالم الغيب (الملائكة، الجن، الجنة، النار، البعث، النشور ...) ، فحينما يتطلع إلى بيان طبيعة العرب في السلم والحرب يجلب مفردتي (الملائكة، الجنان) :

فِي السِّلْمِ إنْ حَكَمُوا كَانُوا مَلائكَةً وفِي لَظَى الحَرْبِ تَحْتَ النَّقْعِ جِنَّانُ[١]

وهذا الاستدعاء يكشف عن طبيعة العرب المتناقضة بين السلم والحرب، ففي السلم أخيار حكماء عادلون في أحكامهم كالملائكة، وفي الحرب ينزلون على عدوهم كالصاعقة، فلا تراهم الأعين وكأنهم الجن .

ويورد الجارم بعض المفردات الدالة على بعض مشاهد القيامة، كالبعث والنشور:

فَبَدَا (مُحَمَّدُكُمْ) فَهَبَّ صَرِيعُهُمْ حَيًّا، كَذَاكَ البَعْثُ والإنْشَارُ[٢]

والمفردتان البعث والإنشار أشاعتا مبالغة من شأنها إبراز قدرة الممدوح ودوره الفعال في إنهاض مصر في العصر الحديث .

ويستخدم مفردتي (الجنة والنار) ، فيكثر ذكر الجنة في مرثياته، فيقول:

وَرَفَعْتَ مِنْ شِعْرِى وكُنْتَ تُحِبُّهُ وَتُحِسُّ سِرَّ الفَنِّ فِي أبْيَاتِهِ

... ...

أنْشِدْهُ حَسَّانًا إذَا لاقَيْتَهُ فِي جَنَّةِ الفِرْدَوْس بَيْنَ رُوَاتِهِ

... ...

وانعم برضْوَانِ الإلَهِ وظِلِّهِ واسْعَدْ بعَيْشِ الخُلْدِ فِي جَنَّاتِهِ[٣]

ولكي يعبر الجارم عن قسوة الحرب وما تشيعه من دمار يستدعي مفردة (جهنم):

---

(١) الديوان ١ / ٨٤ .

(٢) السابق ١ / ١٣٥ .

(٣) السابق ١ / ١٥٦ ، ١٥٧ .

ذكَّرَتْنَا جَهَنَّمَا أَلْقِى فَوْجٌ صَاحَبْ تُرِيدُ الْمَزِيدَا[1]

وأحيانًا يستخدم بعض المفردات التى تتعلق بالشعائر الإسلامية (المآذن، والنسك، والصوم...) :

بَيْنَ المنابِرِ والمآذِنِ بَهْجَةٌ وتحدّثٌ بصَنِيعكمْ وحِوارُ

فهنا مفردتان من المفردات الإسلامية (المنابر، المآذن) وفيهما دلالة على إقبال الممدوح على عبادة ربه.

وقد تتكدس المفردات الإسلامية في لوحة شعرية فتشيع فيها جوًّا روحيًّا، وذلك نحو قوله مادحًا :

مَلِكٌ زَهَا الإسْلامُ تَحْتَ لِوَائِهِ وأوَى لِرُكْنٍ مِنْ حِمَاهُ شَدِيدِ
إنْ فَاتُ عَهْدُ الرَّاشِدِينَ فَقَدْ رَأى في دَوْلَةِ الفَارُوقِ خَيْرَ رَشِيدِ
قَرَنَتْ مَنَابِرُهُ جَلائِلَ سَعْيِهِ وجِهَادَهُ بشَهَادَةِ التّوحِيدِ
وصَغَتْ مَسَاجِدُهُ لتَرْدِيدِ اسْمِهِ فَكَأنّمَا يَحْلُو عَلَى التّرْدِيد
مَنْ يَجْعَلِ الإيمَانَ صَخْرةَ مُلْكِهِ رَفَعَ البنَاءَ عَلَى أشَمَّ وَطِيد
كَمْ وَقْفَةٍ لَكَ فِى الْمَحَارِبِ جَمَّلَتْ عِزَّ الْمُلُوكِ بخَشْيَةِ الْمَعْبُودُ[3]

تكثر في الأبيات المعاني الإسلامية (الآذان ، الإيمان وأثره، والجهاد في سبيل الله ، وتوحيد الله ..) وذلك ناشئ عن شيوع المفردات الإسلامية في اللوحة (الإسلام، منابر، جهاد، التوحيد، مساجد، الإيمان ..) .

---

(١) الديوان ١ ٣٠ . إشارة إلى لآية لقرآنية لكريمة: ﴿يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ مْتَلأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيد﴾ [ق: ٣٠].

(٢) لسابق ١ ١٣٧ .

(٣) لسابق ٢ ٤٤٥ . صغت: مالت. ٲشم: مكان عال. وطيد: ثابت.

لا نعدم ـ إذن ـ ناتجًا دلاليًّا وبنائيًّا من وراء استغلال الجارم للمعجم الإسلامي، لكنه ناتج قليل إذ قيس بالحقول الأخرى المسهمة في تشكيل بنية النص وإنتاج دلالاته، بل وجماليته .

ب ـ حقل الطبيعة :

الطبيعة ذات دور فعال في بناء النص الشعري لدى الجارم وإنتاج دلالاته وجمالياته، فقد جلب منها عناصر متعددة، واصفًا إياها تارة، ومعبرًا من خلالها عن تجربته تارة أخرى، فجلب عناصر نباتية (الروض، الزهور، الأغصان، النخيل..) وعناصر كونية (الشمس، الفضاء، الأرض..) وعناصر مرتبطة بالهواء (الرياح، النسيم، الغبار ..) عناصر صحراوية (رمال ، صحراء، قفار، كثبان ، جبال ..) وعناصر مائية (مسميات الأنهار، البحر، السحب، الغمام، وابل..) وعناصر زمانية (الليل، النهار، الربيع..)، وهذه العناصر الزمانية تبرز بوصفها عناصر طبيعية (فيزيائية) ، يضفي عليها الجارم مجموعة من الأوصاف تبعث فيها الحركة، وتبث فيها الحياة، ويقف بها عند حدود الوصف؛ إذ لو تعدى استخدامها إلى التعبير عن حالة الشاعر النفسية لصارت مفردات زمانية محل الحديث عنها مفردات الزمن .

والجارم حين يوظف مفردات الطبيعة يوظفها بصورة إما متراكمة وإما كلية وإما جزئية .

فالصورة المتراكمة أن يضم النص مجموعة من عناصر الطبيعة المتلاحقة دون أن يظهر بينها أي رابط، تنتشر فيه مسهمة في إنتاج دلالته ومشكلة بنياته، من ذلك :

كُلَّمَــا اخْتَــالَ فِي الزَّمَــانِ شَــبَابٌ   عَصَفَــتْ رِيحُـــهُ بِلَــدْنِ شَـــبَابَهْ

والنُّبُــوغُ النُّبُــوغُ يَمْضِــي ، وَتَمْضِــي   كُــلُّ آمَـــالِ قَوْمِـــهِ فِــي رِكَابِـــهْ

غَــرِدٌ، مَـــا يَكَـــادُ يَصْــدَحُ حَتّــى   يُسْـــكِتَ الدَّهْرُ صَوْتَـــهُ بِنُعَابِـــهْ

وَحَبَـــابٌ، إِذَا عَــلا الْمَـــاءَ وَلّــى   فاسْـــأَلِ المـــاءَ هَــلْ دَرَى بِحَبَابِـــهْ؟

وسَـــفِينٌ، مَــا شَـــارَفَ الشَّـــطَّ حَتّى   مَــزَّقَ اليَــمُّ دُسْـــــرَهُ بِعَبَابِـــهْ[(١)]

ففي هذا النص يستدعي الجارم مجموعة من عناصر الطبيعة، تتوالى دون ترابط فيما بينها، وتنتشر متناثرة في اللوحة الشعرية، فيأتي عنصر الطبيعة المرتبط بالهواء (ريح) المضاف إلى الزمان القاسي المختال الذي لا يدع شبابًا يتمتع بنضارته، فالإنسان في الزمان مثل الطائر الغرد ما يكاد يصدح حتى يخمد الدهر صوته، ومثل الحباب الذي ما يكاد يعلو سطح الماء حتى يختفي، ومثل السفينة التي مزقها البحر الهائج الأمواج فتركها حطامًا .

فتتلاحق في النص عناصر الطبيعة المختلفة (ريحه، غرد، حباب، الماء، الشط، اليوم وعبابه)؛ لتعبر عن حقيقة جلية وهي أن كل شيء مهما بلغت قوته وحيويته، فأمره إلى الفناء والزوال .

أما الصورة الكلية فهي الصورة التي تترابط فيها أجزاء النص حول عنصر من عناصر الطبيعة يكون محورًا ينسج حوله الشاعر نسيجه الشعري. وقد يكون هذا العنصر المحور نباتيًّا[(١)] ـ وهو الغالب ـ أو حيوانيًّا[(٢)] أو مائيًّا[(٣)] أو زمانيًّا[(٤)]، يجلبه

---

(١) لديو ن ١ ١١٠ . لنعاب: صوت لغر ب. لحباب: لفقاقيع لتي تعلو لماء. لعباب: لموج.

(١) نظر عى سبيل لمثال: لسابق ١ ٢٠٣، ١ ٢٥٨، ٢ ٣٠٨ .

(٢) نظر عى سبيل لمثال: لسابق ١ ٧٣، ٢ ٣٢٢ ، ٢ ٣٣٦ .

(٣) نظر عى سبيل لمثال: لسابق ٢ ٣٨٣، ٣٨٤ .

(٤) نظر عى سبيل لمثال : لسابق ٢ ٤٢٥ .

الشاعر؛ ليعبر عن رؤيته وإنتاج دلالات نصه.

وهذا التوظيف لعناصر الطبيعة يجعل من العنصر مكونًا أساسيًّا من مكونات القصيدة؛ حيث يمتد به الشاعر ويعمقه على مدار عدة أبيات، مكونًا بذلك لوحة من لوحاتها، ومن نماذجه في شعر الجارم :

فَقَدْنَاهُ، فِقْدَانَ الأليفِ أليفَهُ   يَصِيحُ بِهِ فِى كُلِّ رَوْضٍ وَيَسْجَعُ

يُسَائِلُ عَنْهُ الأفْقَ، والطَّيْرُ حُوَّمٌ   وَيَسْتَخْبِرُ الأمْوَاهَ، والطَّيْرُ شُرَّعُ

يّدِفُّ فَيَحْوِى الأرْضَ مِنْهُ تَأَمُّلٌ   وَيَعْلُو فَيَعْلُو النّجْمَ مِنْهُ تَطَلُّعُ

يظُنُّ حَفَيفَ الدَّوْحِ خَفْقَ جَنَاحِهِ   إذَا هَمَسَتْ مِنْهُ غُصَونٌ وَأفْرُعُ

وَيَحْسَبُ تَحْنَانَ الغَدِيرِ هَدِيلَهُ   فَيَحْبِسُ مِنْ زَفَرَاتِهِ ثُمَّ يَسْمَعُ

لَقَدْ مَلّتِ الغَابَاتُ مِمَّا يجُوسُهَا   ومَلَّ صمَاخُ اللّيْلِ مِمَّا يُرجِّعُ

لَهُ أنّةُ المجْرُوحِ أعْيا طَبِيبَهُ   وَضَجَّ لِمَا يَشْكُو وِسَادٌ ومَضْجَعُ

كَأنَّ جَنَاحَيْهِ شِرَاعُ سَفِينَةٍ   دَهَتْهَا مِنْ الأرْوَاحِ نكْبَاءُ زَعْزَعُ

تُضَاحِكُهُ الآمَالُ حِينًا فَيَرْتَجي   وَيَجْبَهُهُ اليَأْسُ العَبَوسُ فَيَخْشَعُ

لَدَى كُلِّ عُشٍّ صَاحِبَاهُ ، وَعُشُّهُ   خَلِيٌّ مِنَ الأُلاّفِ قَفْرٌ مُصَدَّعُ

عَزَاءً عَزَاءً أيُّهَا الطَّيْرُ إنَّمَا   لِكُلِّ امْرِئٍ فِي سَاحَةِ العُمْرِ مَصْرَعُ(١)

يحاول الشاعر في هذه اللوحة إبراز فجيعته الفادحة لفقد المرثي، فاستعان بصورة الطائر الذي فقد إلفه؛ لما هو مشهور عن الطير من حالة الوجد والجد في البحث حينما يفقد الواحد منها أليفه .

ويعمق الشاعر مأساة الفقد عن طريق مفرداته وتعبيراته وصوره، فقد ركز

---

(١) لديو ن ٢ ٤٣٤ .

استخدامه في الفعل المضارع (يصيح، يسجع، يدف ، يحوى، يعلو ..) للدلالة على استمرار الطائر في البحث والترقب والأمل في اللقاء، وحينما يعدل عن الفعل المضارع فإنما يحقق بذلك دلالات معينة مقصودة، حصل ذلك في البيت السادس، فقد عدل إلى الفعل الماضي، لإبراز بحث الطائر المتواصل؛ حتى إن الغابات ملت من كثرة مروره، والليل مل من كثرة صياحه .

كما التقط الشاعر صورًا عديدة للطائر كلها تبرز المأساة وتعقمها، فالطائر دائم البحث والتنقيب عن أليفه فهو (يصيح في كل روض، ويسائل عنه الأفق، ويستخبر الأمواج ، ويجوس الغابات) ودائم الترقب فهو (يظن حفيف الدوح خفق جناحه، ويحسب تحنان الغدير هديله.. تضاحكه الآمال فيرتجى) ويطحنه الألم فيئن أنين المجروح؛ لأن كل عش فيه صاحباه ما عدا عشه فقد خلا من إلفه .

ورغم الألم والبحث والترقب لا يرجع الطائر المفجوع بشيء سوى اليأس العبوس، ورَسْمُ اليأس بالعبوس إيحاء بذروة الألم، وتعبير عن فجيعة الفقد الذي لا لقاء بعده؛ ولذلك ـ شفقة بالطائر الذي يكاد يهلك ألمًا ـ يسأله الشاعر أن يتعزى بأن كل حي لابد أن يصرعه الموت يومًا .

وتبدو دقة الشاعر في إحاطته بالمكان والزمان، فالطائر أكثر البحث، فبحث في الروض بين الأشجار، والجو والبحر والأرض والسماء وبين الأغصان وحول الغدران، والغابات ... وبحث بين الطيور الحوم، والطيور الشرع المجتمعة حول الماء، وبحث في الليل حتى مله، فضلاً عن النهار، حتى هاضت قواه، وضعف جناحاه؛ حتى كأنها شراع سفينة تناوشتها الريح العاصفة من كل مكان فصارت تضرب إلى غير هدى حتى تكسرت وتحطمت .

وأما توظيف الطبيعة بصورة جزئية فهو أن يبرز عنصر الطبيعة، ثم لا يلبث أن

يختفي، إذ لا يقف عنده الشاعر ليعمقه، ومع ذلك لا يخلو عنصر الطبيعة المستدعى من دلالات يبثها في النص الشعري، ومن هذا اللون قوله يمدح رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ:

مُحَمَّدُ أنْقَذْتَ الخَلائِقَ بَعْدَمَا   تَنَكَّبَتِ الدُّنْيَا بهِمْ وَتَنَكَّبُوا
وَأطْلَقْتَ عَقْلاً كَانَ بالأمْسِ مُصْفَدًا   فَدَانَ لَهُ سِرُّ الوَجَودِ المحَجَّبُ
وأرْسَلْتَها مِنْ صَيْحَةٍ نَبَوِيَّةٍ   يَمُورُ لَهَا قَلْبُ الجِبَالِ وَيَرْعَبُ[1]

فهنا يظهر عنصر الطبيعة بصورة جزئية؛ حيث يستدعي الشاعر (الجبال) مستغلاً خصائصها الفيزيائية: الثبات والرسوخ والضخامة، باثًّا فيها الحياة، ملبسًا إياها ثوب إنسان خائر القوى ـ على الرغم من الثبوت والرسوخ والضخامة ـ أمام دعوة الحق، وهذا يوحي بقوة هذه الدعوة ورسوخها .

جـ ـ مفردات الأعلام (الشخصيات) :

استدعى الجارم لمعجمه الشعري كثيرًا من الشخصيات التراثية والمعاصرة، اتكأ عليها في بناء نصه وتشكيل إطاره اللغوي، والتعبير عن تجربته ورؤيته المعاصرة، وبخاصة الشخصيات التراثية التي تنوعت في ديوانه تنوعًا كبيرًا ما بين شخصية (دينية، وتاريخية، وأدبية، وعلمية) .

والشخصية التراثية أقوى دلالة وأشد إيحاء؛ لأنها تحمل بعدًا من أبعاد تجربة الشاعر يعبر من خلالها عن رؤيته المعاصرة، أما الشخصية المعاصرة فتقبع ـ غالبًا ـ في إطار الشخصية المعبر عنها التي تسرد أحداث حياتها وتنظم نظمًا تقريريًّا[2] .

---

(١) الديوان ٢ / ٢٨٤ . ومصفد : مقيد . يمور: يتحرك ويذهب.

(٢) انظر د. علي عشري زيد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر (منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع. طرابلس. ط١ ـ ١٩٧٨) ص ١٥ .

وقد نالت الشخصية التراثية اهتمامًا كبيرًا من الجارم، فأكثر من استدعائها في شعره، وقد جاء استدعاؤها ـ غالبًا ـ متوافقًا مع الموقف الذي يتحدث عنه؛ حيث اختار من الشخصيات التراثية «ما يوافق طبيعة الأفكار والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي»(١) .

وهناك محاذير تجاه استخدام الشخصية التراثية لتكون معادلاً فنيًّا لموقف معاصر، فإذا لم تكن هذه الشخصية تتميز تاريخيًّا عن سواها بما يجعلها وحدها قادرة فنيًّا للتعبير عن قضية معاصرة، أو اكتفى الشاعر بتعليق همومه وقضاياه في عنقها، فإن ذلك يمثل خطورة تتربص بالأداء وتذهب بقيمته(٢) .

ودراسة الشخصية التراثية لدى الجارم تكشف عن تنويعات عديدة، فتارة يستغل كل طاقات الشخصية الإيحائية ودلالاتها، وتارة يركز على جانب من جوانبها هو أبرز الجوانب ، وتارة يلصق صفات الشخصية التراثية بشخصية معاصرة له.

فمن الشخصيات التراثية التي استغل الجارم طاقاتها الإيحائية شخصية جبريل ـ عليه السلام ـ الرامز لقوى الخير التي تصل الإنسان بالسماء، حيث يقول :

يَـا جَيْشَ مِصْرَ ولا آلُوكَ تَهْنِئَـةً   حَقَّقْتَ ظَنَّ اللَّيَالِي والْمُنَى فِينَا

. . .   .

فِيكَ الْمَلائِكُ أجْنَادٌ مُسَوَّمَةٌ   أعْلامُهَا تَتَهَادَى حَوْلَ جِبْرِينَا(٣)

فاستدعاء شخصية «جبريل» وصورته وسط الملائكة، ترفرف حوله الأعلام إيحاء برفعة الجيش المصري ومكانته السامقة وخيريته؛ إذ لا يبدأ بالعدوان فهو شبيه بالملائكة الأخيار.

(١) د عي عشري زيد: ستدعاء الشخصيات لتراثية في الشعر المعاصر ص ١٥٢ .

(٢) نظر د رجاء عيد: لغة لشعر ـ قرءة في لشعر لعربي لحديث (منشاة لمعارف. لإسكندرية . ١٩٩٥م) ص ١٥٢ .

(٣) لديون ٢ ٢٩٠ .

ومن الشخصيات التراثية التى يستغل الجارم فيها أبرز جوانبها شخصية إبراهيم الموصلى المغني العباسي المشهور أو ابنه إسحاق، فيقول:

فَانْظُرِ الرَّوْضَ لا تَرَى غَيْرَ تِبْرٍ مِنْ تُرَابٍ وَدُرَّةٍ مِنْ حَصَاةِ

... ...

يُرْسِلُ الطَّيْرُ فِي مَدَاهُ نَشِيدًا مُوصِلِيَّ الأدَاءِ وَالنَّبَرَاتِ[1]

يستغل الشاعر جانب الصوت الحسن الذي برزت فيه الشخصية، وتوظيف هذا الجانب في الإيحاء بحسن صوت الطائر الشادي بين الرياض.

ومن الشخصيات التراثية التي استدعاها ليلصق صفاتها بشخصيات معاصرة له، شخصية «عمرو بن العاص» و«المعز لدين الله الفاطمى» و«مينا» أحد فراعين مصر، وذلك في معرض مدحه لمحمد على :

مَوْكِبٌ يَجْمَعُ الشُّعُوبَ ، وتَمْشِي تَحْتَ أعْلامِهِ العُصُورُ الأوَالِي

سَارَ فِيهِ الْمُلُوكُ مِنْ كُلِّ جِيلٍ فِي احْتِفَاءٍ ضَافِي السَّنا واحْتِفَالِ

ذاكَ مِينَا، وذاكَ عُمْرٌو فَتَى الْعُرْبِ، وَهَذا الْمُعِزُّ جَمُّ النَّوَالِ

وَبَدَا بَيْنَهُمْ مُحَمَّدٌ الأكْبَرُ، مُحْيي البِلادِ مُنْشِي الرِّجَالِ[2]

وهو هنا يستدعي ثلاث شخصيات حكمت مصر «مينا» و«عمرو بن العاص» و«المعز»، كل واحد منهم له دور بارز في مصر، وهو بهذا الاستدعاء وزَجٍّ محمد علي في ركاب هذه الشخصيات يتطلع إلى إبراز المؤثر في نهضة مصر.

وإذا كانت الشخصية المعاصرة تسير في موكب الشخصية التراثية في النموذج

(١) الديوان ١/ ٩٧ .

(٢) السابق ١/ ٢٥٤ .

السابق، فإنها في نماذج كثيرة تتطاول على الشخصية التراثية وتفوقها، ومن ذلك قول الجارم في مدح (فؤاد) :

فِي خُشُوعٍ يُشِيدُ باسْمِ (فُؤادٍ) مِثْلَمَا رَدَّدَ الْمُصَلّى أذَانَهْ

. . . .

نَحْنُ فِي ظِلِّ تَاجِهِ فِى زَمَانٍ وَدَّ (هَارُونُ) أنْ يَكُونَ زَمَانَهْ[1]

وبالرغم من الإيحاءات التى أشاعتها الشخصية التراثية في النص الشعري والدلالات التى أكسبته ـ في الأنواع السابقة ـ بقيت الشخصية محملة بأعباء التراث، وهذا يفقد الأداء اللغوي كثيرًا من فنيته، ويفقد الشخصية التراثية ذاتها كثيرًا من إيحاءاتها وطاقاتها .

وتوظيف الجارم للشخصية التراثية على هذا النحو كثير، لكنه ـ أحيانًا ـ يقترب بها من التوظيف الرامز الذي نتلمسه في محاولة الجارم إبراز مفارقات الحياة عن طريق استدعاء الشخصيات التراثية :

مَا هَذِهِ الدُّنْيَا؟ أمَا مِنْ نِعْمَةٍ فِيهَا لِغَيْرِ تَشَتُّتٍ وَنَفَادِ

قَدْ حَيَّرَتْ شَيْخَ الْمَعَرَّةِ حِقْبَةً فِي نَوْحِ بَاكٍ أوْ تَرَنُّمِ شَادِى

تَعَبُ الحَيَاةِ يَجِيءُ مِنْ لَذَّاتِهَا وَلَذِيذُهَا يُجْنَى مِنَ الإجْهَادِ

يَطْوِى بسَاطَ العُرْسِ فِيهَا مَأْتَمٌ فِى إثْرِهِ عِيدٌ مِنَ الأعْيَادِ

قَدْ كَانَ فِي رُزْءِ الْحُسَيْنِ بكَرْبلا عِيدُ الْيَزِيدِ وَعِيدُ آلِ زِيَادِ[2]

إذا يستدعي الجارم في الأبيات أربع شخصيات، شخصية (أبي العلاء المعري) ذلك الشيخ الناقم على الدنيا ومن فيها وما فيها، وباستدعائه هذه الشخصية أبرز طبيعة

(١) لسابق ٢ ٢٩٦ .

(٢) لسابق ٢ ٤٦١ ـ ٤٦٢ .

الدنيا المحيرة الناجمة عن مفارقتها وتناقضاتها، هذه المفارقات وتلك التناقضات التي تبرز في استدعائه شخصية «الحسين بن علي» في مواجهة شخصية «يزيد بن أبي سفيان» وشخصية «زياد بن أبيه»، وما أورثته هذه الحادثة من حزن عميق غطَّ فيه آل الحسين، وفرح عظيم رَفَلَ فيه آل يزيد وآل زياد، والحزن والفرح كانا في آنٍ واحد.

والجارم ـ هنا ـ لا يبغي من وراء استدعاء الشخصية التراثية الشخصية لذاتها أو الحادثة المحيطة بها، وإنما يرنو إلى إبراز مفارقات الحياة وتناقضاتها .

ونلمس ـ أيضًا ـ التوظيف الرامز للشخصية التراثية حينما يعلل الجارم ظاهرة معاصرة من خلال استدعاء الشخصية التراثية، نحو قوله :

تَنَمَّرَ الْغَرْبُ واحْمَرَّتْ مَخَالِبُهُ ... وأرْهَفَت نَابَهَا لِلْفَتْكِ ذُؤْبَانُ

ثَارَاتُ طَارِقٍ الأوَلى تُؤرِقُهُمْ ... وَمَا لِمَا تَتْرُكُ الثَّارَاتُ نِسْيَانُ[1]

فهو ـ هنا ـ يستدعي شخصية «طارق بن زياد» فاتح الأندلس؛ ليعلل حقد الغرب وإرادته الفتك بالعرب والمسلمين، فهم لم ينسوا ولن ينسوا ما فعله بهم طارق.

ونلمسه كذلك في مقارنة الجارم النفسية بين الماضي بشموخه وجلاله والحاضر بوهنه وضعته، كما في قوله :

إنَّ فِي بَلْدَةِ الْمُعِزِّ جُحُورًا ... مُتْرَعَاتٍ بِأدْمُعِ الأطْفَالِ

كُلُّ جُحْرٍ بِالبُؤْسِ والفَقْرِ مَمْلُوءٌ، وَلَكِنَّهُ مِنَ الزَّادِ خَالِي

بَسَقَتْ فِيهِ لِلْجَرَاثِيمِ أفْنَانٌ تَدَلَّتْ بِكُلِّ دَاءٍ عُضَالِ[2]

حيث يحاول الجارم من خلال استدعائه لشخصية المعز أن يعقد مقارنة أو يقيم

---

(١) الديوان ١ / ٨٤ .

(٢) السابق ١ / ٥٩ .

مفارقة بين ما كانت عليه القاهرة في أيامه من رخاء وثروة، وما آلت إليه من فقر وبؤس.

ومع ذلك يمكن القول: إن الشخصية التراثية في شعر الجارم لم ترق أن تكون رمزًا خالصًا كما حدث مثلاً عند شعراء الرومانسية والرمزية.. فقد جاءت الشخصية التي استداعها واضحة بسيطة خالية من العمق .

وتجدر الإشارة أن الجارم حين يستدعي الشخصية التراثية يستدعيها بصورة جزئية أحيانًا، وبصورة مكثقة أحيانًا ثانية، وبصورة متراكمة أحيانًا أخر .

فاستدعاء الشخصية التراثية بصورة جزئية أن تظهر مرة واحدة في مجموعة أبيات متتالية، فهو ـ مثلاً ـ يستدعى شخصية «سليمان» عليه السلام التي تظهر مرة واحدة في القصيدة كلها ، وذلك حين يخاطب الطائر:

فِيى يَدَيْكَ الرِّيحُ تُرْسِلُهَا　　كَيْفَمَا تَهَوَى بلا رَسَنِ

يَا سُلَيْمَانَ الزَّمَانِ أفِقْ　　لَيْسَ للذّاتِ مَنْ ثَمَنِ

وابْعثِ الألْحَانَ مُطْرِبَةً　　يَا حَيَاةَ العَيْنِ وَالأُذُنُ(١)

يسخر الشاعر ـ هنا ـ طاقات الشخصية الإيحائية ، ويستغل ما بينها وبين الطائر من رابطة ؛ إذ سخر الله لها الرياح، والطائر يعيش وسط الرياح، فكأن الجارم يريد أن يقول: إن الله سخر لك أيها الطائر الريح كما سخرها لسليمان ففَنِيَ وفَنِيَ ملكه، فلا تغتر، فما للحياة قيمة .

أما استدعاء الجارم للشخصية التراثية بصورة مكثفة فهو أن تتوارد أكثر من مرة في البيت الواحد، مثلما قال يرثي أحمد السكندري :

---

(١) الديوان ٢ ٣٣٧ . ولرسن: لحبل تربط به لدبة.

مَضَى حَـارسُ الفُصحْى فَخَلّدَهُ اسْـمُهُ   كَمَـا خَلّدَ الأعْشَـى حَدِيثَ الْمُحَلّقِ[١]

حيث يستدعي شخصية الأعشى الشاعر الجاهلي المعروف الذي مدح المحلق (وهو عبد العزى بن حنتم، وكان فقيرًا خامل الذكر) بقصيدة مطلعها :

أرقْتُ وَمَـا هَـذَا السُّـهَادُ الْمُـؤرقُ وَمَـا بىَ مِنْ سُـقْمٍ وَمَـا بيَ مَعْشَـق[٢]

فعلا ذكر المحلق وارتفع شأنه، وخلد التاريخ ذكره .

وأما استدعاء الشخصية التراثية بصورة متراكمة فهو أن تتوالى الشخصيات وتنتشر على مدار عدة أبيات، نحو قوله :

سَـنَا الشَّـرْقِ، مِنْ أيِّ الفَرَاديسِ تَنْبُعُ؟   وَمِـنْ أيِّ أفَـاقِ النُّبُـوةِ تَلْمَـعُ؟

. . .   .

رأيْتَ ابْنَ عِمْرَانَ عَلَى الطُّور شَـاخِصًا   يَهِيبُ بـهِ الوَحْيُ الكَرِيمُ فَيَسْـمعُ

وأبْصَرتَ عِيسَـى ينْشُـرُ الرِّفْقَ والرِّضَـا   ويَسْـتَلُّ أحْقَـادَ القُلُـوبِ وَيـنْزَعُ

وشَـاهَدْتَ وَسْـطَ الْجَحْفَلَيْنِ مُحَمَّدًا   وبَيْنَ هُدَى الإيمَانِ والشِّـرْكِ مَصْرَعُ[٣]

تتوارد في الأبيات ثلاث شخصيات دينية، شخصية موسى وعيسى ومحمد عليهم السلام، يستغل فيها الشاعر الطاقات الإيحائية في جانب الرسالة؛ للدلالة على تميز الشرق بحيازته ثلاث رسالات سماوية انبثقت عنها الديانات الثلاث الأساسية التى يدين بها معظم سكان المعمورة، وفي هذا إيحاء بعظمة الشرق وتميزه، ونلمح أن الشاعر يتوخى من وراء هذا الاستدعاء بيان التواصل والترابط الذي يتمتع به الشرق.

---

(١) لديو ن ١   ١٦٩ .

(٢) لأعشى : ديو نه. شرحه وقدم له مهدى محمد ناصر (در لكتب لعمية. بيروت ـ لبنان) ص ١١٧ .

(٣) الديوان ٢   ٣٤٧ ـ ٣٤٨ .

وفي الأبيات تتلاشى أبعاد الزمان والمكان، أبعاد الزمان التي تفصل بيننا وبين الشخصيات الثلاث، وأبعاد المكان التي تحجب عنا رؤيتهم، وذلك بارز في احتفاله بحاسة البصر (رأى ، أبصر، شاهد) التي أزالت حجب الزمان والمكان .

بقي الحديث عن الشخصيات المعاصرة التي غصَّ بها ديوان الجارم، وهي موزعة ما بين شخصية حاكم وأديب وعالم وزعيم، وهي شخصيات ـ في جلّها ـ تقع في إطار الشخصية المعبر عنها ـ كما سبق التنويه ـ فهي كثيرًا ما تمثل محور القصيدة، الذي تنسج الخيوط الشعرية حوله، وتستدعي له العناصر المسهمة في تشكيل بنيته وإنتاج الدلالات المعبرة عنه؛ ولذلك لا تسهم مثل هذه الشخصيات كثيرًا في تشكيل بنية النص أو إنتاج دلالاته إلا ما كان من بعض استغلال للقيم الصوتية للحروف المكونة لاسم الشخصية، نحو قوله مادحًا محمد علي :

شَادَ فِى مِصْرَ للمَعَارفِ دِيوَانًا مَنِيعَ الأعْلامِ والشُّرُفَاتِ
وبَنَى للعُلُومِ خَيْرَ بناءٍ عَلَوِىٌّ فَكَانَ خَيْرَ البُنَاةِ[1]

إذ يستغل الجارم القيم الصوتية للحروف (ع. ل. ي) عند انضمامها في نسق صوتي للدلالة على العزة والرفعة؛ ولذلك عدل الشاعر عن ذكر اسم الممدوح إلى ذكر اسم أبيه، بغية تحقيق هذه الدلالة .

---

(١) لديون ١ ١٠٠ .

د ـ مفردات الزمن:

يقوم الزمـن بدور مهم في حيـاة الإنسـان ليس فقـط بمفهومـه الفيزيـائي (الطبيعي) الذي يؤطر حيـاة الموجودات في العالم، ولكن ـ أيضًـا ـ بمفهومـه النفسـي المرتبط بخبرة الفرد الشـخصية، وهو الذي يعنينـا هنا؛ لأن الزمن بمفهومـه الفيزيـائي يمثل عنصرًا من عناصر الطبيعة، وقد سبق الحديث عنه .

وتمثل مفـردات الزمن (الزمن، الزمـان، الدهر، والتوقيتـات اليوميـة، وفصول السـنة أحيانًـا ، وثنائيـة الشباب والشـيب ..) عنصرًا مهمًّا في تشـكيل بنيـة القصيدة، وإبراز التجربة الشعورية لدى الجارم، حيث تتمتع هذه المفردات بحضور واضح في الديوان .

وقد تظهر مفردات الزمن أثنـاء القصيدة في شبه ومضات وتختفي ثم تعاود الظهور وهكذا، تسـهم في كل مرة في تشـكيل بنية النص وإنتاج دلالتـه، فإذا أراد الجارم إبراز عراقة مصر جلب مفردتين زمنيتين (الدهر، الزمان) في أول القصيدة :

قَـدْ رآكِ الدَّهْـرُ العَتِـيُّ فَتَـاةً   وَهْـوَ طِفْـلٌ يَلْهُـو بطَـوْقِ الوَليـدِ
شَـابَ مِـنْ حَوْلِـكِ الزَّمَـانُ وَمَـا زِلْـتِ كَغُصْنِ الرَّيْحَانَـةِ الأُمْلُـودِ(١)

وتختفي مفردات الزمن حتى تعاود الظهور قرب منتصف القصيدة :

حَذَقُـوا الطِّـبَّ والزمَّـانُ غُـلامٌ   والثّقافَـاتُ رُضَّـعٌ فِـى الْمُهُـودِ(٢)

ومفـردة (الزمـان) في البيت أبـرزت سـبق المصريين في مجـال الطب، ثـم بعد ذلك بأبيات يبغي الجارم بيان تواصل عطاء الممدوح، فيستغل مفردة (اليوم) بعد إضافة لفظة (كل) إليها، فيقول:

---

(١) لديو ن ١ ٢١ . لأمود: لغصن الناعم للين.

(٢) لسابق ١ ٢٣ .

كُـلَّ يَـوْمٍ لَـــــهُ بنَـــاءٌ مَشِــــــيدٌ   للمَعَـــالِى، إلَـى بنـــاءٍ مَشَـــــيدِ[1]

وتتحرك عناصر الزمن في القصيدة على هذا النحو، حتى تبرز أخيرًا في نهايتها :

قَـدْ أعَدْنَــــا عَهْـدَ العُرُوبَــــةِ فِـى مِصْـرَ وَذِكْـرَى فِرْدَوْسِــــــها الْمَفْقُـودِ

وبَدَأْنَـــا عَصْـرًا أغَـرَّ سَــــــعِيدًا   بَمِلِيـكٍ مَـــاضٍ أغَـرَّ سَـــــــعيدِ

قَـدْ حَبَــاهُ الشَّـــــبَابُ رَأيًــا وَعَزْمًــا   عَلَـوِيَّ الْمَضَــاءِ والتّسْــــــدِيدِ[2]

إذ يستدعي الشاعر مراحل زمنية حياتية للأمم والأفراد (عهد، عصر، شباب)، وهو باستخدام المفردة الأولى (عهد) مضافة إلى (العروبة) اختزل أحداثًا وأحداثًا لا تقوم بها مجلدات، وتأتي المفردة (عصر) موصوفة بـ (أغر سعيدًا) لبيان وتفسير عهد العروبة الذي أعاده المصريون، فهو عهد العروبة الزاهر الذي عمه الرخاء وساده الخير.

ويختار الشاعر للممدوح مرحلة (الشباب) بحيويتها وفتوتها، ولكنه ليس الشباب الطائش، وأمثلة هذه الظواهر تكثر في شعر الجارم[3] .

وقد تنتشر مفردات الزمن وتتوزع ولكنها في داخل إطار لوحة واحدة، هذه اللوحة تعد مكونًا من مكونات القصيدة وركنًا من أركانها:

أأخِى! دَعَـوْتُ فَلَـمْ تُجِـبْ وَلَرُبَّمَـــا   قَـدْ كُنْـتَ أسْــــبَقَ نَــاهِضٍ لدُعَاتِــــهِ

قدْ كَـــانَ عَهْدُك فِـى بَشَاشَــةِ أنْسِــهِ   عَهْـدَ الشَّـــــبَابِ مَضَـى إلَـى طَيَّاتِــــهِ

كَــــانَ الزَّمَــــانُ يُظِلُّنَــــا برَبيعِــــهِ   فَـــتَرَكْتَنِى للقُـرِّ مِـنْ مَشْـــــــتَاتِهِ

أبْكِـى الشَّـــــبَابَ وزَهْـوَهُ وصِحَابَـــهُ   والْمُشْـــرقَ الوَضَّــاحَ مِنْ بَسَــــمَاتِهِ

---

(١) الديوان ١ ٢٥ .

(٢) لسابق ١ ٢٦ .

(٣) نظر عى سبيل لمثال لسابق: قصيدة «يوم لسلام» ١ ٢٨ . و «رثاء سعد» ١ ٣٣ و «مصر تعزي لعرق» ١ ٢٢٢ . و «لإسكندرية» ١ ٢٧١ . و «قبر حفني» ٢ ٣٢٠. و «لزفاف لمكي» ٢ ٤٠٧ .

كُنَّـــا كَفَرْعَــيْ بانَــــــةٍ فَتَفَرَّقَـــا والدَّهْــرُ لا يَبْقَــى عَلَــى حَالاتِـــــــهِ

والعُمْــرُ أضْيَــقُ أنْ يُمَـدَّ لسَــــــــالِكٍ إنْ أوْسَـــعَ الخُطُواتِ فِي سَـــاحَاتِهِ[1]

حيث تبرز في الأبيات مفـردات الزمن (عهد ، عهد الشباب، الزمان، ربيع، مشتاة، الشـباب، الدهر، العمر) وتتـوزع مكونـة لوحـة زمانيـة كاشـفة عن تناقضـات الحياة وتقلباتها وانتهائها وما تورثه من حيرة وآلام.

ويكثر هذا النوع في شعر الجارم[2] ، ولكنه لا يرقى إلى درجة النوع الأول.

وقد تتمركز اللوحة الزمانية حول مفردة واحدة، يتخذها الشاعر محورًا ينسج حوله خيوط اللوحة، وقد تتكرر المفردة في حنايا اللوحة، وقد تقبع في صدارتها.

فمن النوع الأول:

لله يْـومٌ جَــرَى بــــــاليُمْنِ طــــائِرُهُ وردَّدَتْ فـى فِـمِ الدُّنْيَـــا بَشَـــــائِرُه

يـومٌ تَجَلَّـى بحُسْـــــنِ الوَعْـدِ أوَّلُــــهُ كَمَــــــا تَــلأْلأ بالإنْجَــــــاز آخِــرُه

تَرَقَّبَـتْ مِصْـرُ فِيـــهِ الصُّبْحَ مُبْتَسِــــمًا يَلُـوحُ بــالخَيْر والإسْـــــعَادِ سَــــافِرُه

يــومٌ أعــــادَ إلَـى الأيَّـــامِ نَضْرَتَهــــا كَمَــا أعَــادَ جَمَــالَ الـرَّوْضِ مَــاطِرُه

يـومٌ تَجَلَّـى بــــهِ الفَـــارُوقُ مُؤْتَلِقًـــا كـــالبَدْر يَجْتَـذِبُ الأبْصَــارَ بَـــاهِرُه[3]

حيث تتكرر المفردة الزمانيـة (يوم) أربع مرات، وهذا اليوم هو يوم ميلاد الممدوح، واستطاع الشاعر أن ينسج حوله لوحة ملؤها البشر، تعج بالفرح والسرور.

---

(١) لديو ن ١ ١٥٦ . لقر: لبرد. لبانة: مفرد لبان. وهو شجر لين لقوم. ورقه كورق لصفصاف.

(٢) نظر لسابق ١ ١١٠ ، ١١١، ٢ ٤٢٣ ، ٢ ٤٣٥، ٢ ٤٥٠، ٢ ٤٩١ ، .... وغير ذلك .

(٣) لسابق ١ ٢٢٠ .

ومن النوع الثاني:

مَـــا أحَيْلَـى الصِّبَـــا، فَهَـلْ لَمْحـــــةٌ مِنْــــــهُ، وَمِـنْ زَهْـوِهِ وَمِـنْ رَيْعَانِــــهْ؟

بَـــــانَ بـــــالأمْسِ رَكْبُـــــــهُ فَتَطَلّعْــتُ، أعُـدُّ الطُّيُـوفَ مِـنْ أظْعَانِــــــــهْ

وَبَـدَا فِـى طَلِيعَـــــةِ الرَّكْـبِ طَيْـفٌ   لَـجَّ مِنْـــــهُ الفُـؤادُ فِـي تَحْنَانِــــهْ[1]

حيث يتخذ الجـارم من (الصبـا) محورًا، ينسـج حولـه لوحـة موزعـة بينه وبـين ذاته الحائرة الآسفة لفوات (الصبا) المتشوفة إلى لمحة من لمحاته، ولكن هيهات هيهات ذلك؛ ومن ثم أخذ الشاعر يواسي نفسه بالذكريات الجميلة.

وهذه الظاهرة بنوعيها بارزة في شعر الجارم، والنوع الأول منهما أكثر تواردًا[2].

وقـد مثلت المفـردات الزمنيـة محورًا لبعـض القصـائد، مثل قصيدة «الشـباب» (٢/ ٣٦٠) والمقطوعات مثل مقطوعة «يوم عبوس» (١/ ٢٣٦) .

وقد تجلـت ـ من خلال استدعاء مفـردات الزمن ـ رؤيـة الجارم لـه، فهو ينظـر إليه نظـرة سوداوية، ويحس بطغيانـه وقسـوته، ويشعر بعجـزه أمامه، فهو يراه قاسـيًا ومؤلمًا وقبيحًا وبخيلاً وشريرًا وخادعًا، فهو يقول فيه:

هُـوَ الدَّهْـرُ ، مَــا بضَّـتْ بخَـيْرٍ يَمِينُـــهُ   يُجَمِّعُنَــــا سَـــــــهْوًا وَيَنْثُرُنَـــا عَمْـدَا

يُجَـرِّدُ سَـــــيْفًا فِـى الظَّـلامِ مِـنَ الـرَّدَى   وَيَخْبِـطُ لا يُبْقِــى مَلِيكًـــا وَلا عَبْـدَا[3]

(١) لديو ن ٢ ٥١٢ . وريعانه: قوته وفتوته.

(٢) نظر لســـابق ١ ١٣٣ . ١ ١٦٢، ١٦٣، ١ ١٨٠ . ١ ٢٣٢، ٢ ٣٩٧، ٢ ٣٩٨، ٢ ٤٤٤، ٢ ٤٩٩ . وغير ذلك .

(٣) لسابق ١ ٢٢٢ . وما باضت: ما ُتت.

ويقول:

كُلُنَا مَسَّهْ مِنَ الدَّهْرِ ظُفْرُ   آهِ مِنْ ظُفْرِهِ وَمِنْ فَتكَاتِه

وَأدَتْنَا بَنَاتُهُ بِرَزَايَاهَا ، وَمَنْ ذَا يَسْطِيعُ وَأْدَ بَنَاتِهْ[1]

ويقول:

مَا الّذي تَبْتَغِي يَدُ الدَّهْرِ مِنّي؟   وَدَمِي لا يَزَالُ مِلْءَ لُعَابِهْ

دَعْ يَرَاعِي يَا دَهْرُ يَمْلأُ سَمْعَ النِّيلِ، مِنْ شَدْوِهِ وَعَزْفِ رَبَابِهْ[2]

والجارم الناقم على الزمن يفيض به الكيل، فيطلق صرخة في وجه هذا القاسي علّه يستريح:

تَبَابٌ لِهَذَا الدَّهْرِ، مَاذَا يُرِيدُهُ؟   وَأيَّ جَدِيدٍ عِنْدَهُ لَمْ يُمَزِّقْ[3]

وإذا كان الجارم قد عبر عن رؤيته في الزمن عمومًا، فإنه ـ أيضًا ـ يعبر عن رؤيته للحظاته الثلاث: الماضي والحاضر والمستقبل؛ فالماضي يمثل بالنسبة للشاعر الزمن الجميل الحافل بالخير والبهجة، والحاضر يمثل الزمن القاسي المليء بالمتناقضات الذي طوى صفحة الماضي الجميل فغدا مستحيلاً استعادته، وأما المستقبل فهو غامض، ولا يتطلع إليه الشاعر كثيرًا؛ لأنه مشغول بحاضره .

وثنائية (الصبا ـ الشباب) في مقابلة (الشيب) تمثل أبرز جوانب (الماضي) و(الحاضر)[4] ، فلطالما ألح الجارم على هذه المراحل الزمنية الثلاث، أحيانًا في صورة متقابلة تمثل فيها مرحلتا (الصبا والشباب) الماضي بإشراقه وبهائه وجماله وانطلاقه

---

(١) الديوان ١ ٢٢٨ .

(٢) السابق ١ ١١١ . ليراع: ريشة لكتابة.

(٣) السابق ١ ١٦٩ .

(٤) انظر مثلاً لسابق ١ ٨١ ـ ١ ١١٥ـ١١٦ ـ ٢ ٣٥٤ ـ ٢ ٤٤٣ـ٤٤٤ ـ ٢ ٤٨١ ـ ٢ ٤٩٠ .

وقوته، ومرحلة (الشيب) الحاضر بآلامه وأسقامه وضعفه وتقوقعه، وأحيانًا أخر في صورة يبرز فيها أحد الجانبين دون الآخر.

فإذا أراد الشاعر الكشف عن تحولات الزمن ودورانه، أبرز ذلك في صورة التقابل بين الماضي (الشباب) والحاضر (الشيب) :

قَدْ تَوَلّى الشَّبَابُ رَيْحَانَةُ الحُبِّ، فَمَنْ لِي بِالحُبِّ أوْ رَيْحَانِهْ
آهِ مِنْ حَيْرَةِ الْمَشِيبِ سَوَاءٌ هُوَ فِي بَوْحِهِ وَفِي كِتْمَانِهْ
إنْ كَتَمْنَاهُ قَهْقَهَ الدَّهْرُ جَذْلانَ وَمَدَّ الخَبِيثُ طَرْفَ لِسَانِهْ
أوْ أبَحْنَاهُ رَاعَنَا كُل يَوْمٍ شُرُفَاتٌ يَهْوِينَ مِنْ بُنْيَانِهْ
ورأيْنَا الغِيدَ الأمَاليدَ حُلْمًا ضَنَّ بِالْمُلْتَقَى عَلَى وَسْنَانِهْ
كُلُّ شَيْءٍ لَهُ أوَانٌ يُوَفِّيهِ، وَفَوْتُ الشَّبَابِ قَبْلَ أوَانِهْ
كَمْ نَعِمْنَا بِهِ زَمَانًا فَلَمَّا طَاحَ، عِشْنَا فِي ذِكْرَيَاتِ زَمَانِهْ[1]

تمضي الصورة تتعالج فيها مشاعر الحنين والشوق، والألم والحزن، والغضب والسخط على الزمن الغادر الساحر الذي يسلب (الشباب) قبل أوانه، فتشتعل في جوانح الشاعر نيران الشوق، فيطلقها نفثات مكلوم القلب كسيره:

مَا أحَيْلَى الصِّبَا، فَهَلْ لَمْحَةٌ مِنْهُ، وَمِنْ زَهْوِهِ وَمِنْ رَيْعَانِهْ!
بَانَ بِالأمْسِ رَكْبُهُ فَتَطَلّعْتُ أعُدُّ الطُّيُوفَ مِنْ أظْعَانِهْ[2]

يبرز في الصورة (الشباب / الماضي) حافلاً بالبهجة والسرور فهو: (ريحانة الحب، والغيد الأماليد، والحلاوة، والزهو والريعان)، لكنه انقضى فصار حلمًا، وصارت

(١) الديوان ٢/ ٥١١ - ٥١٢ . والأماليد: ناعمة الخد.

(٢) السابق ٢/ ٥١٢ .

عودته مستحيلة، ومع هذا، فصلته بالشاعر لم تنقطع، فهو ذكرياته الجميلة التي دومًا يحن إليها ، كما يبرز (المشيب/ الحاضر) مليئًا بالآلام والأحزان والحيرة .

ويبدو الزمن في اللوحة رديئًا ساخرًا، ويبدو الشاعر أمامه منكسرًا ذليلاً منقادًا لحركته ودورانه وتحولاته (إن كتمناه قهقه الدهر .. أو أبحناه راعنا كل يوم شرفات يهوين) .

والشاعر في صورة قائمة على جانب واحد يريد إبراز قيمة الشباب وحلاوة ذكرياته:

هَمَسَاتُ الشَّبَابِ فِي النّفْسِ أحْلُى	**مِنْ حَدِيثِ الهَوَى وَمِنْ هَمَسَاتِهْ**
نَارُهُ تَطْرُدُ الهُمُومَ فَتَمْضِي	**خَافِقَاتِ الجَنَانِ مِنْ جَمَرَاتِهْ**
نارُهُ تَصْهَرُ العَزِيمَةَ سَيْفًا	**تَتَوَقّى السُّيوفُ وَقْعَ شَبَاتِهْ**
مَا أحَيْلَى وُثُوبَهُ وَهْوَ ماضٍ	**يَتَحَدَّى الزَّمَانَ في فَتَكاتِهْ**
نَفَحَاتُ الشَّبَابِ أيْنَ تَوَلّتْ؟	**لَهْفَ نَفْسِي على شَذى نفحاتِهْ!**[1]

الصورة ـ على الرغم من ظهور الحاضر في نهايتها ـ تتجمع حول الشباب، وظهور الحاضر ـ لا شك ـ يسهم في إبراز الصورة المشرقة للشباب.

وإذا كان الزمن ـ فيما سبق ـ يبدو عابس الوجه، كاشر الأنياب، فإنه ـ أحيانًا ـ تَرِقُّ حواشيه ، فيتحول من الخشونة الصارمة إلى الرقة الناعمة .

يقول ـ مثلاً ـ عن دار العلوم في الاحتفال بانقضاء خمسين عامًا على إنشائها :

---

(١) لديون ٢ ٤٩٠ . وشباته: طرفه لحاد.

إنَّ خَمْســـــــيَن حِجَّــــــةً قَـدْ كَفَـتْ مِنْـكِ لِمَـلْءِ الدُّنْيَـــا بكُـلِّ عُجَـــابِ

... .

كُـــلُّ عَـــــــامٍ كَأنَّـــــــــــهُ عَلَـــمُ النّصْـــرِ بكَـــفِّ الْمُظَفَّـــرِ الغَـــلاَّبِ

كُـلُّ عَـــامٍ كَطَـــالِعِ السَّــــعْدِ شِـــــمْنَاهُ عَلَى طُـولِ غَيْبَـــةٍ واحْتِجَـــابِ

كُـلُّ عَـــــامٍ كــــــالفَجْرِ يَهْـزِمُ لَيْـــلاً نَـــــابِغيَّ الهُمُـــومِ والأوْصَـــــــابِ(١)

لقـد غـابت في اللوحـة صورة الزمـن المخيفـة، وغدت برقتهـا موائمــة للدلالـة التي يقتضيها النص، وهذا راجع إلى حالة الرضا النفسي التي كان يحياها الشاعر وهو يرسم صورة الزمن، فقد حفزتـه هذه الحالـة ان يَهَبَ الزمن بهجـة وسـرورًا، فهو في الأبيات يصف الأعوام بالرسوخ والقوة والجمال ..

وهذه الصورة تتكرر في ديوان الجارم(٢) .

بل إن الزمان يبدو ذليلاً منقادًا للإنسان في بعض النماذج، نحو قوله:

صَفَـا وِرْدُهُ عَذْبًـا وَطَـابَتْ مَنَاهِلُـــهْ   وَجَلّتْ يَـدُ الدَّهْرِ الـذِى عَـزَّ نَائِلُـــهْ

وأقْبَـــل مُنْقَـــــادَ العِنَـــــانِ مُذَلّــلاً   تَطَـــامَنَ مَتْنَـــاهُ، وَدَانَـتْ صَوَائِلُـــهْ

يُطَـــأْطِئُ للقَـــارُوقِ رَأسًـــا، وَتَنْحَنِـى   أمَـامَ سَـنَا الْمُلْكِ الْمَصهِيبِ كَوَاهِلُـهْ(٣)

فالزمن القـاهر أجـبر ـ إن جاز التعبـير ـ بفعل الهمـة العاليـة، وقوة الشـكيمة، ونفاذ الإرادة.. على أن يغير قناعه وأن يلبس قناعًا آخر لينًا رقيق الحواشي.

وهكذا يوظف الجـارم مفردات الزمن في التعبير عن تجربته والإسهام في بناء قصيدته

---

(١) لديو ن ١ ١٢٠ . لحجـة: لسَّنَة. نابغيّ لهموم: كثيرها وشديدها. ونـابغيّ نسبة إلى لنابغة لذبياني لشاعر لجاهي لمعروف. لأوصاب: لآلام.

(٢) نظر مثلاً: ١ ١٦٢ـ١٦٣ . ١ ٢٢٠. ١ ٢٣٢. ١ ٢٥٦ . ٢ ٣٤١ . ٢ ٤٩٩ .

(٣) لسابق ١ ١٨٠ . و لمناهل: مو رد لماء. عز نائه: قل عطاؤه. تطامن: ذل وسكن. لمتنان: جانبا لظهر. د نت: خضعت. لصو ئل: جمع صائل. لحيو ن يهجم عى لناس ويؤذيهم. لكو هل: جمع كاهل. لظهر مما يي لعنق.

وتقدمها، وقد برز من خلال ذلك موقفه من الزمن، وأنه يحيا زمنه على قسوته ورداءته، ويستدعي ذكريات ماضيه الجميل، ليخفف من وطأة حاضره.

هـ ـ مفردات المكان :

للمكان دور بارز في تشكيل معجم الجارم، ومن ثم بنية قصيدته؛ إذ يمتد بالمكان ليسع صورًا متعددة رسمها للعالم والوطن العربي ومصر، واقفًا من خلال ذلك على مستجدات العصر الذي يعيشه كدار الإذاعة وغيرها من الآثار الحديثة، كما أنه لم ينس الوقوف أمام المكان التراثي كالصحراء وحطين وغيرهما، ووظف ذلك كله بصورة عكست لنا ما يمور في نفسه من مشاعر وأحاسيس .

وأبرز ما نلحظه عند دراسة مفردات المكان (مسميات الأماكن) ، فجاءت بعض قصائده منسوجة للتعبير عن أماكن مثل: قصيدة «مصر» (١/ ٢١) و«لبنان» (٢/ ٤٨١) و«رشيد» (١/ ٤٩) و«بغداد» (١/ ١٧٢) ... وغيرها ، وفي بعضها مَثَّلَ المكان محورًا تقوم عليه لوحة من لوحات القصيدة، نحو قوله:

جَمَّعَتْنَا «دَارُ الْمَعَارِفِ» أحْرَارًا فَكُنَّا لِلْعِلْمِ مِنْ عُبْدَانِهْ

إنَّ عُنْوَانَهَا جَهَابذُ مِصْرٍ وَجَلالُ الكِتَابِ فِي عُنْوَانِهْ

مَصْنَعٌ مِنْ ثَقَافَةٍ وَضِيَاءٍ كُلُّ قُطْرٍ يَعْشُو إلَى نِيرانِهْ

يُنْضِجُ الخُبْرَ للعُقُولِ نَقِيًّا لَمْ يُرَوَّعْ بالبَخْسِ فِي مِيزَانِهْ[1]

فقد اتخذ من (دار المعارف) محورًا نسج حوله مجموعة من الخيوط الشعرية أبرزته ووضحته، وكشفت عن ماهيته وأهميته .

وقد يبرز المكان على السطح فجأة ثم يختفي، لكنه يؤدي دوره في إنتاج المعنى

(١) الديوان ٢ ٥١٣ .

وتوضيحه:

(سِيشِـــيلُ) مِنْــهُ رَأتْ هَصُورًا يَزْدَرِى   أَلَــمَ الإسَـــــار، وَقَسْــــوَةَ الأصْفَــادِ
لَهْفِــى عَلَيْــــــهِ والدِّيَـــــارُ بَعِيــدَةٌ   وَخَيَــــالُ مَصْــرَ مُــرَاوِحٌ وَمُغَــــادِى
مَتَوَثِّبًـــــا نَحْــوَ الْمُحِيــطِ كَأَنَّــــــهُ   صَقْــرُ الفَــلاةِ بكفَّـــــةِ الصَّيَّـــادِ[1]

يستغل الجـارم ذلك المكان (سيشـيل) المرتبط بحادثة نفي سـعد زغلول وزملائه إليه لإبراز عظمة التضحية التي بذلها الممدوح من أجل وطنه .

ومسـميات الأمـاكن الحديثة ـ في الغـالب ـ لا تسهم في بنـاء القصيدة أو التعبير عن التجربة؛ لأن المكان الحديث يعبر عنه ولا يعبر به ، وذلك في غالب الأمر.

ونلمس التوظيف الجيد لمفردات حينمـا يستدعي الجارم المكـان التراثي المحمل بعبق الماضي، المستوفز بالطاقات، المكتنز بالإيحاءات .

ومن نماذج استخدام المكان التراثي قوله:

يــــا جَيْــشَ مِصْــرَ ولا آلُوكَ تهْنِئَـــــةً   حَقَّقْتَ ظَــنَّ اللّيَـــالى والْمُنَــى فِينَــــا
وَصَلْـــتَ آخِــرَ عُلْيَانَـــــا بأوَّلِهــــــا   فمَـــــــا أواخِرُنـــــا إلا أوالِينَــــــا
أعَدْتَهَــــا وَثْبَـــــةً بَدْرِيَّـــــةً صَرَعَــتْ   دُهــــــاةَ جيــشِ يَهُــوذا والدَّهَاقِينــــا
شـــــجاعَةٌ مزَّقَــتْ أحْــلامَ سَاسَـــــتِهِمْ   وعلَّمَــتْ مُــتْرَفِيهِمْ كَيْــفَ يصْحُونَــا[2]

فهو يسـتدعي تلك الواقعـة العظيمـة، وقعـة (بدر) بمـا تحملـه من دلالات؛ إذ تعيد للأذهان ذلك الانتصار العظيـم الذي حققه المسـلمون على المشركين في أول لقاء لجند الحق بجند الباطل.

---

(١) الديوان ٢ ٤٦٤ . سيشـيل: ىحدى لجزر لتابعـة لإنجلتر حينئـذٍ، وتقع ىلى لشـرق من ىفريقيـا، وىليها نفي لزعيم سعد زغلول. لهصور: لأسد. يزدري: لا يعبأ. لإسار: لأسر. لأصفاد: لقيود.

(٢) السابق ٢ ٢٩٠ .

ونلمس التوظيف الجيد ـ أيضًا ـ عندما يتخذ الجارم من المكان رمزًا يبغي من ورائه إبراز دلالات معينة، كما في قوله :

تَذُوبُ حُشاشاتُ العَواصِمِ حَسْرَةً	إذَا دَمِيَتْ مِن كفٍّ بغْدادَ إصْبَعُ
ولَوْ صُدِعَتْ فِي سَفْحِ لُبْنانَ صخْرةٌ	لَدَكَّ ذُرا الأهْرام هذا التّصَدُّعُ
ولوْ بَرَدَى أنّتْ لِخَطْبٍ مِياهُهُ	لسَالَتْ بوادِي النِّيلِ للنيل أدْمُعُ
ولوْ مَسَّ رَضْوَى عاصِفُ الريحِ مَرَّةً	لباتَتْ لهُ أكْبادُنا تَتَقَطّعُ
أولئكَ أبْناءُ العُرُوبَةِ مَا لَهُمْ	عنِ الفَضْلِ مَنْأى، أو عَنِ المَجْدِ مَنْزَعُ[(١)]

فهنا يتخذ الشاعر من الأماكن (بغداد، لبنان، الأهرام، بردى، النيل، رضوى) رموزًا دالة على التواصل والتواد بين أبناء البلاد العربية، يوضح ذلك قوله في البيت الأخير: أولئك أبناء العروبة ... ، ولكي يعمق الود والتواصل لجأ إلى وسيلة إيحائية جمالية هي التشخيص، فالعواصم تتحسر، وبغداد كفها دامية، وبردى يئن، والنيل يسيل الدمع من عينيه، وهذا من شأنه أن يبرز حالة التجاوب بين البلدان العربية، ويؤكد دور المكان في إنتاج دلالة النص والتعبير عن تجربة الشاعر.

و ـ مفردات المرأة

لقد كثر حديث الشعراء قديمًا وحديثًا عن المرأة، واتخذت في عالم الحقيقة وعالم الخيال صورة الملهم الذي يفجر أرق ينابيع الغزل وأصفاها.

ويختلف استلهام الشعراء للمرأة من شاعر إلى شاعر، من حيث: كثرة ورودها وقلته، وكيفية استلهامها.

فمن حيث القلة والكثرة تمثل المرأة عند بعض الشعراء رافدًا أساسيًّا، وعند بعضهم

---

(١) لديوان ٢ ٣٤٩ ـ ٣٥٠ . حشاشات: موضع لقب من لجسم. صدعت: تشققت. دك: هدم. بردى: نهر بسوريا. رضوى: جبل شهير بالحجاز.

الآخر رافدًا هامشيًّا، أما من حيث كيفية الاستلهام فتظل عند بعض الشعراء حقيقة مجردة تثير ألوانًا من التشبيهات والاستعارات ، وترقى عند آخرين إلى درجة أنها تثير رؤية خاصة في موقف من مواقف الحياة، فتستغل بوصفها وسيلة فنية من وسائل الأداء الشعري .

والجارم لم يركن إلى المرأة كثيرًا في شعره، لكنه لم يهملها، ووقف عند حقيقتها المجردة، لكنه ـ أيضًا ـ استغلها بوصفها وسيلة فنية من وسائل الأداء الشعري، تسهم في بناء النص وإنتاج دلالاته، وأحيانًا إبراز جمالياته.

ويمكن أن نتلمس معجم المرأة في جملة من المفردات منها (امرأة، ابنة، النساء، العذارى، الكحلاء، مليحة، فاتكة، الحسن، خمصانة، القد، اللحظ، الخد، الوجه، الطرف،.. والحب والصبابة والشوق .. والغزل والنسيب والتشبيب) وهي مفردات موزعة ما بين : تسميات للمرأة، وصفاتها ، وألفاظ تتعلق بها، ومصطلحات.

والجارم يوظف مفردات المرأة بصورة كلية تارة، وجزئية تارة أخرى، فالصورة الكلية تبرز حين يتخذ من العنصر الأنثوي محورًا يرتكز عليه في بناء لوحته، نحو :

ولَكَمْ تَلْمَحُ العُيُونُ فَتَاةً	**مِثْلَ بَدْرِ السَّمَاءِ لَمَّا تَبَدَّى**
هِيَ مِن نَغْمَةِ البشَائِرِ أحْلَى	**وَهْيَ مِنْ نَضْرةِ الأزَاهِرِ أنْدَى**
تَتَمَنَّى الغُصُونُ لَوْ كُنَّ قَدًّا	**حِينَ ماسَتْ، والوردُ لوْ كانَ خَدًّا**
حَوَّمَتْ حَوْلَهَا القُلُوبُ فراشًا	**وَمَشَتْ خَلْفَهَا الصَّوَاحِبُ جُنْدَا**
. . . .	. . . .
حَسَدَ الدَّهْرُ حُسْنَهَا فَرَمَاهَا	**بسِهَامٍ مِنَ الكَوارثِ عَمْدَا**
طَرَقَتْهَا الحُمَّى الخَبِيثَةُ تَرْمِي	**بشَوَاظٍ، يَزِيدُهُ اللّيْلُ وَقْدَا**

رَوْضَــــةٌ مِــنْ مَحَاسِــــــن غَالَهَــــا الإعْصَــــارُ حَتَّــى غَـدَتْ خَمَــــائِلَ جُـرْدَا
حَــلَّ دَاءُ الفِيــلِ العَضــــالُ برجْلَيْهَــــا ، وألقَــى أثْقَالَـــــــهُ واسْـــــــــتَبَدَّا[1]

إذ يحاول الجـارم أن يبرز المقابلـة بين حـالين (للفتاة)، حـال صحتها وحـال مرضها بداء الفيل، وهو في كلتـا الحـالتين يركز عنـاصره التي اسـتدعاها لرسـم الصورة حول مفردة (فتاة)، ويرنو إلى بيان الأثر السيء الذي تركه (داء الفيل) في رشيد لما عمَّها.

وأما التوظيف الجزئي الذي يتراءى فيه معجم المرأة ثم يختفى ولا يقف أمامه الشاعر ليكثفه أو يعمقه، فمن نماذجه :

ونَــواةٌ جَـــــــادَتْ بنَخْـــل ونَخْـــل وارفِ الظِّــــــلِّ دَائِـــــمِ الثّمَــــرَاتِ
يُرْسِــــــلُ الطَّــيْرُ فِي مَـدَاهُ نَشِـــــيدًا مُوصِلِـــــي الأداءِ والنّـــــــــبَراتِ
يَمْلِــكُ النَّفْـسَ أينمَــــا نَظَرَتْـــــــهُ فهَــــوَ قَيْــــدُ النُّفُـــوسِ والنّظَــرَاتِ
كـمْ تَهَــادَى مَـعَ النَّسِــــيمِ اخْتيــالاً كـــالْعَذَارَى يَمِسْـــــــنَ فِي الحَـبَراتِ
تَتَنــــــاءَى بـــــــهِ الظِّــلالُ لِجَمْـعٍ ثُـمَّ تَدْنُـو مُدِلّـــــــةً لشَـــــــتَاتِ
مثلَ كَفِّ الرَّسَّــــامِ جـاءتْ وراحتْ بَيْــنَ قِرْطاسِــــــــــهِ وَبَيْــنَ الـدَّوَاةِ
أو كوجْـــهِ الْحَسْــــــنَاءِ يبْـدُو ويَخْفَـى بَيْـنَ مَيْـلِ الهَـوَى وَخَـوفِ الوُشَـــــاةِ[2]

حيث تبرز مفردات المرأة في الأبيات مرتين، وكلتاهمـا صورة تشبيهية، حيث يشبه تمـايل الطـير فوق النخيـل بالعذارى ترفـل في الـبرود الموشــاة وتمشـي الخيـلاء، ويشـبه ظهورهـا واختفاءها وسـط الأغصـان بوجـه الحسـناء الذي يظهر لما يسـتبد به الهوى، وتخفيه خوفًا من الوشاة، وفي تشـبيه الطائر بالعذارى وحسن الوجه دلالة على النضارة والحيوية والجمال.

---

(١) لديو ن ١ ٥٢ ، ٥٣ .

(٢) لسابق ١ ٩٧ . لحبر ت: جمع حبرة، وهي ضرب من برود ليمن. لقرطاس: لصحيفة يكتب عيها.

ومعجم المـرأة له دوره في إبراز التجربـة الشـعرية أو إبراز موقف من مواقف الحياة، فحينما يبقى الجـارم الكشف عن مفارقـات الحياة وأنـه لا يبقى فيها شـيء على حال، يجلب لذلك مفردات أنثوية تسهم في التعبير عن هذا :

كَمْ حُطَـامٍ فِـى الأَرْضِ كَـانَ عُقُـولاَ   وَرَمَـادٍ فِى الْجَـوِّ كَـانَ جُهُـودَا!
وَأَمَـانٍ وَنَشْـوَةٍ وَشَـبَابٍ   ذَهَبَـتْ مِثْـلَ أَمْسِـهَا لَـنْ تَعُـودَا!
قُبُـلاتُ الْحِسَـانِ مَـا زِلْـنَ فِـى الْخَـدِّ فَهَـلْ عَفَّـرَ الـتُّرابُ الْخُـدُودَا؟
وَوُعُـودُ الغَـرَامِ مَـاذَا عَرَاهَـا   أَغَـدَتْ فِى الـثَّرَى الْخَضِيبِ وَعِيـدَا؟[1]

وعندما يرنو الجارم إلى بيان قسوة طائفة من الناس، يستخدم معجم المرأة، ليكشف عن استهتارهم واشتغالهم بلهوهم فلا يلتفتون إلى البؤساء أمثال الأعمى الذي:

يَسْـمَعُ الرَّقْصَ وَالأَهَـازِيجَ تَشْـدُو   بَيْـنَ وَصْـلِ الْهَـوَى وَهَجْـرِ الـدَّلاَلِ
شُـغِلَ الْقَـوْمُ عَنْـهُ بِـالْقَصْفِ وَاللَّهْوِ وَهَـامُوا بِحُـبِّ بِنْـتِ الدَّوَالِـى
مَـا لَهُـمْ والصَّرِيـع فِـى غَمْـرَةِ اللُّـجِ يَصَـدُّ الأَهْـوَالَ بِـالأَهْوَالِ
لا يُرِيـدُونَ أَنْ يُشَـابَ لَهُـمْ صَفْـوٌ بِنَـوْحٍ لِلْبُـؤْسِ أَوْ إِعْـوَالِ[2]

وبذلك لا يبقى معجم المـرأة على السـطح، بل يسـتغله الجـارم في بناء نصـه وإنتاج دلالاته وجمالياته، والتعبير عن تجربته الشعورية.

وهناك حقول معجمية أخرى استدعاها الجارم، لكنها قليلة أو ليس لها دور بارز في البناء والدلالة بحيث لا تمثل ظاهرة شعرية تستحق الدراسة .

---

(١) الديوان ١/ ٣٠ .

(٢) السابق ١/ ٥٧ .

ثانيًا: الظواهر التراثية ودورها في تشكيل اللغة:

شكلت عناصر التراث علامة بارزة في بناء القصيدة عند الجارم، حيث نسج شعره على منوال خاص نتج عن تفاعله مع التراث، تجلى هذا التفاعل في ظواهر الاقتباس والتضمين وظواهر التفاعل مع الشعر العربي القديم واستدعاء الأحداث التاريخية.

١ـ ظواهر الاقتباس:

برز الاقتباس القرآني والحديثي في شعر الجارم بدرجات متفاوتة، وعلى عدة مستويات، فالاقتباس القرآني كشف عن عدة سياقات تتوزع على عدة مستويات لكل منها دور في إنتاج دلالة النص وتوجيهها وجهة معينة، وهذه المستويات هي: اقتباس المفردات ، اقتباس التراكيب، استيحاء المعاني، اقتباس خاصية قرآنية.

وبالنظر إلى المستوى الأول (اقتباس المفردات) نجد أنه يثير إشكالية، وهي«أن الاعتماد على المفردات وحدها لا يمكن أن يقود إلى رصد التداخل؛ لأن المفردات قبل التركيب لا يختص بها أحد دون آخر، وإنما تأتي الخصوصية من دخول المفردة في تركيب أولاً، ثم دخول التركيب في سياق ثانيًا»[١] .

وهذا القول ـ على صحته ـ لا ينفي أن كثيرًا من المفردات تكتسب هوامش ودلالات بمجرد دخولها في سياق ما لا تنفك عنها إذا دخلت في سياق آخر، فهناك ـ مثلاً ـ مفردات لغوية اكتسبت هوامش إضافية نتيجة لدخولها في التراكيب القرآنية؛ حتى ليصح القول: إنها مفردات قرآنية، حتى بعد تغير السياق وتغير الوظيفة اللغوية النحوية، يظل لها هذا الطابع، فإذا غرست في تركيب ما أشاعت فيه بعضًا من

---

(١) د محمد عبد لمطب: قر ءت ٲسوبية في لشعر لحديث (لهيئة لمصرية لعامة لكتاب ـ ١٩٩٥م) ص١٧٠.

هوامشها المكتسبة، ومن ثم دلت على ظواهر تناصية»[1] .

وفي إطار اقتباس الجارم المفردات اقتبس أسماء وأفعالاً، وتلاشت الدلالات القرآنية في بعضها بمجرد دخولها النص الشعري، نحو قوله:

جَـاءَ وَالنَّـاسُ فِى ظَـلامٍ مِـنَ الظُّلْـمِ   وَعصْـفٍ مِـنَ الْخُطُـوبِ شَـدِيدِ[2]

يستدعى المفردة القرآنية (عصف) من قول الله تعالى: ﴿**وَالْحَبُّ ذُو الْعَصْفِ وَالرَّيْحَانُ**﴾[3] وقوله: ﴿**فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ**﴾[4] ، فتتلاشى الدلالة القرآنية من الكلمة لما دخلت النص الشعري؛ لأن الشاعر استخدمها بطريق المجاز، كما اختلف السياق الشعري عن السياق القرآني، لكن تبقى المفردة (عصف) محملة ببعض الهوامش القرآنية من آية سورة المرسلات : ﴿**فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا**﴾[5] ، حيث إنها في كلا النصين تدل على الشدة[6] .

وفي بعض السياقات تبقى المفردة القرآنية محملة بهوامشها ودلالتها القرآنية أو تحوم حول هذه الهوامش وتلك الدلالة، ومثل هذه المفردة قليل التردد خارج النص القرآني، مثل: «مكظوم، المرجفين، الصافنات، المعصرات، أبابيلا، هشيما، سمدوا، الآصار، الأوطار» .

ونلحظ عند دراسة هذه المفردات أنها تأتي في بنيتها الصرفية القرآنية دون تغير تارة، أو يطرأ عليها بعض التغيرات تارة أخرى، فمن النوع الأول (مكظوم،

---

(1) د. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ص170.

(2) الديوان 1 / 25 .

(3) سورة الرحمن: 12 .

(4) سورة الفيل: 5 .

(5) سورة المرسلات: 2 .

(6) راجع المعجم الوسيط (مكتبة الصحوة) مادة «ع. ص. ف» ص 627 .

الصافنات، أبابيلا، هشيما ، مزن).

يقول الجارم:

تَلَقّـــاهُ فَجْرُ الْعِيــدِ فِـي عُنْفُوَانِـــــهِ   تَصُـولُ بِشُـــهْبِ الصَّافِنـاتِ كَتَائِبُـــهُ[1]

فيقتبس من قول الله تعالى: ﴿**وَوَهَبْنَا لِدَاوُدَ سُلَيْمَانَ نِعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ(٣٠)إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ**﴾[2]، مفردة (الصافنات)، ونلمح أن المفردة ما زالت محملة بهوامشها القرآنية بالرغم من أن الشاعر استخدمها في سياق مجازي، فهي تدل في النص الشعري ـ كما تدل في النص القرآني ـ على الخيل القائمة، فـ «الصافن القائم الذي يثني إحدى يديه أو إحدى رجليه حتى يقف بها على سَنْبُكه، وهو طرف الحافر»[3]، ولعل مرجع هذا التلاحم الدلالي هو التشابه الواضح بين السياقين القرآني والشعري؛ إذ كل منهما يتحدث عن الخيل ويستدعي مفرداته، يظهر ذلك جليًّا في السياق الشعري الذي يستخدم «يصول» الدال على الحركة وغالبًا ما يستعمل مع الخيل، وكلمة «شهب» التي تدل على صفة من صفات بعض الخيل، وكلمة «كتائبه» التي تعبر عن الجيش الذي من أدواته (الصافنات).

والاختلاف بين النص القرآني والنص الشعري يبدو في أن مفردة (الصافنات) في النص الشعري منزوعة الصفة، فقد وصفت في النص القرآني بـ (الجياد) التي استبدل الشاعر بها مفردة «الشهب» الواقعة مضافًا إلى مفردة «الصافنات» .

وقد يحور الجارم البنية الصرفية المقتبسة عن بنيتها القرآنية ، كأن يغير صيغة المفردة من الإفراد إلى الجمع مثل (الآصار، الأوطار) ، ومن ذلك قوله:

---

(١) لديون ١   ١٦٣ .

(٢) سورة ص : ٣٠ ، ٣١ .

(٣) لزجاج: معاني لقرآني وإعربه (عالم لكتب، بيروت ـ لبنان) ٤   ٣٣٠ .

وَغَـــدَوْتَ فَـــــــأْلاً لِلْعُـــلا فَتَحَقَّقَــت   فِيـكَ الْمُنَــى وَانْحَطَّــتِ الآصَــــــارُ[1]

حيث يستدعي قوله تعالى : ﴿**رَبَّنَا وَلاَ تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا**﴾[2] . وهنا يمتص النص الشعري الدلالة القرآنية برغم اختلاف الصيغة، وساعد على ذلك اقتراب السياق الشعري من السياق القرآني، حيث استخدم الشاعر فعل «انحط» وهو يرادف الفعل المنفى في الآية «لا تحمل» أي حط، وهذا الاقتباس أشاع في البيت نوعًا من المبالغة، حيث رفع الشاعر ممدوحه إلى منزلة يكون معها قادرًا على وضع الأثقال والأحمال عن الناس.

وقد يغير الجارم صيغة المفردة من صيغة إلى صيغة أخرى، فإذا كان القرآن يستخدم صيغة اسم الفاعل، فإن النص الشعري يستخدم صيغة المصدر، كما في قوله :

فَـــــأَزَاحَ الْغِطَـــــاءَ عَنْهُــمْ فَقَـــــامُوا   فِـى ذُهُـولٍ، وَأَقْبَلُـوا فِـى سُــــــمُودِ[3]

إذ يقتبس قول الله تعالى : ﴿**أَفَمِنْ هَذَا الْحَدِيثِ تَعْجَبُونَ(٥٩)وَتَضْحَكُونَ وَلاَ تَبْكُونَ(٦٠)وَأَنْتُمْ سَامِدُونَ**﴾[4] مغيرًا صيغة (سامدون) إلى صيغة (سمود)، ومع ذلك بقيت الكلمة في النص الشعري محملة بدلالاتها القرآنية، ففي كلا النصين تعني «رفع الرأس تكبرًا »[5] .

وهذا الاقتباس كشف عن فعل الممدوح في مصر وشعبها الذي رفع رأسه في عزة وإباء .

---

(١) الديوان ١ ١٣٨ .

(٢) سورة لبقرة: ٢٨٦ .

(٣) الديوان ١ ٢٥ .

(٤) سورة لنجم : ٥٩ ـ ٦١ .

(٥) رجع: بن كثير: تفسـير لقرآن لعظيم (در لترث. لقاهـرة) ٤ ٢٦٠. ولفيروز آبادى: لقاموس لمحيط (لهيئة لمصرية لعامة لكتاب) مادة (سمد) ١ ٣٠٠ . ولمعجم لوسيط مادة (سمد) ص ٤٦٤ .

وقد تنتشر المفردات القرآنية في اللوحة الشعرية فتشيع جوًّا قرآنيًّا، وذلك نحو قول الجارم :

قَدْ غَرَسْنَاهُ رَوْضَ عِلْمٍ فَأَزْرَى حُسْنُهُ بِالْحَدَائِقِ الْبَاسِقَاتِ
وَبَذَرْنَا بِهِ الْقُلُوبَ صِغَارًا وَكِرَامَ النُّفُوسِ وَالْمُهَجَاتِ
وَسَقَيْنَا ثَرَاهُ مَاءً مِنَ الأَذْهَانِ أَحْلَى مِنْ كُلِّ مَاءٍ فُرَاتِ
وَغَذَوْنَاهُ طَيِّبًا بِجُهُودٍ ضَاعَفَتْ مِنْ ثِمَارِهِ الطَّيِّبَاتِ[1]

تتوارد في الأبيات عدة مفردات قرآنية؛ «الباسقات» من قول الله تعالى : ﴿**وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَهَا طَلْعٌ نَضِيدٌ**﴾[2] و«فرات» من قوله تعالى : ﴿**وَأَسْقَيْنَاكُمْ مَاءً فُرَاتًا**﴾[3] و«طيبًا» من قول الله تعالى : ﴿**يَاأَيُّهَا النَّاسُ كُلُوا مِمَّا فِي الأَرْضِ حَلاَلاً طَيِّبًا**﴾[4] و «طيبات» من قول الله تعالى : ﴿ **يَاأَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا كُلُوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ**﴾[5] ، وهي ـ كما نرى ـ تشيع جوًّا بهيجًا يكشف عن أهمية العلم وفوائده الروحية ودوره في نشر الخير.

أما المستوى الثاني الذي يتعامل مع التركيب ـ وهو ما تجاوز إطار المفردة ـ فهو يتجلى في عدة ظواهر اقتباسية، يزداد في بعضها الالتحام الدلالي بين النصين القرآني والشعري تارة، ويضعف تارة ثانية، ويقبع في منطقة محايدة تارة أخرى .

فمن اللون الأول: قد يدخل التركيب القرآني إلى النص الشعري ببنيته ودلالته،

---

(١) لديون ١ ٩٨ .

(٢) سورة ق : ١٠ .

(٣) سورة لمرسلات: ٢٧ .

(٤) سورة لبقرة: ١٦٨ .

(٥) سورة لبقرة: ١٧٢ .

وهو ما يمكن تسميته بالاقتباس «الشكلي الوظيفي» ، ومن ذلك ما جاء في مرثية الجارم لإسماعيل صبري:

كُنْ عَلَيْـهِ يَـا قَـبْرُ رَوْحًـا وَرَيحانًـا وَمَثْوًى رَحْبًـا وَظِـلاً ظَليلا(١)

حيث استدعى الشاعر تركيبين، الأول (روحًا وريحانًا) من قول الله تعالى : ﴿**فَأَمَّا إِنْ كَانَ مِنَ الْمُقَرَّبِينَ(٨٨)فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّةُ نَعِيمٍ**﴾(٢) ، والثاني (ظلاً ظليلاً) من قول الله تعالى : ﴿**وَالَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ سَنُدْخِلُهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا لَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُطَهَّرَةٌ وَنُدْخِلُهُمْ ظِلاًّ ظَلِيلا**﴾(٣) .

وفي كلا التركيبين امتص النص الشعري الدلالة القرآنية امتصاصًا يصل إلى حد التطابق، ولعل ذلك مرجعه إلى وحدة الإطار الذي يدور فيه الحديث وهو الحياة الآخرة.

وقد تختلف بنية التركيب القرآني قليلاً أو كثيرًا بعد دخوله النص الشعري، ومع ذلك يبقى الالتحام الدلالي قائمًا، وذلك في نحو قول الجارم:

حَبَّـةٌ أنْبَتَـتْ سَـنَابِلَ سَـبْعًا ثُـمَّ مِـلْءَ الْفَضَـاءِ مِـنْ سُـنْبُلاتِ(٤)

إذ يحصل تداخل النص الشعري مع قول الله تعالى ﴿**مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةُ حَبَّةٍ**﴾(٥) فيمتص الشطر الأول من البيت دلالة (حبة أنبتت سبع سنابل) على الرغم من تحور البنية

---

(١) لديو ن ١ ٦٧ .

(٢) سورة لو قعة : ٨٨ ـ ٨٩.

(٣) سورة لنساء: ٥٧.

(٤) لديو ن ١ ٩٧ .

(٥) سورة لبقرة: ٢٦١ .

التركيبية، فقد قدم الشاعر المعدود على العدد . ويُقَوِّي القول بامتصاص النص الشعري للدلالة القرآنية أن الإطار الوظيفي للشطر الثاني من البيت يقترب من الإطار الوظيفي في ختام الآية ﴿**وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيم**﴾ ، والاقتباس يكشف عن الدور المهم والخير العميم الذي نشرته (وزارة المعارف) في مصر.

ومن اللون الثاني الذي يقف فيه التركيب القرآني ـ حين دخوله إلى النص الشعري ـ في منطقة محايدة ؛ حيث لا يفقد دلالته القرآنية كاملة، وفي الوقت نفسه يكتسب دلالات جديدة، قول الجارم :

طَاحَتْ بِأَهْلِ الْغَرْبِ نَارُ الْوَغَى   وَهَبَّتِ الرِّيحُ بِهِمْ زَعْزَعَا
طَافَ عَلَيْهِمْ بِالرَّدَى طَائِفٌ   فَاخْتَرَمَ الأَنْفُسَ لَمَّا سَعَى(١)

حيث يتداخل هذا القول على مستوى البيت الثاني مع قول الله تعالى : ﴿**فَطَافَ عَلَيْهَا طَائِفٌ مِنْ رَبِّكَ وَهُمْ نَائِمُونَ**﴾(٢)، وتختلف البنية في النص الشعري عن النص القرآني؛ حيث يتوجه النص القرآني إلى أصحاب الجنة الذين منعوا زكاة أموالهم، على حين يتوجه النص الشعري إلى أهل الغرب الذين أوقدوا نار الحرب، وقد صرح النص الشعري بنوعية المطاف به على حين لا نجد ذلك في النص القرآني؛ حيث نفهمه من السياق، وعلى الرغم من ذلك يبقى الاقتراب الدلالى من ناحية طابع التدميرية والإيحاء بالعموم والشمول .

أما اللون الثالث الذي يفقد فيه التركيب القرآني دلالته بمجرد دخوله النص الشعري فيتجلى في عدة ظواهر، فهو – أولاً – ينشأ من اختلاف مقصود النص الشعري عن النص المقتبس، نحو قول الجارم .

---

(١) الديوان ١   ٢٤٦ .

(٢) سورة القلم: ١٩ .

هَبَطَـتْ حِكْمَـــــةُ الْبَيَـــانِ عَلَيْـــــهِ   فَـاذْكُرُوا فِى الْكِتَـابِ إسْـــمَاعِيلا[1]

حيث يقع الاقتباس في الشـطر الثـاني من قول الله تعـالى: ﴿وَاذْكُرْ فِـي الْكِتَابِ إِسْـمَاعِيلَ إِنَّهُ كَانَ صَـادِقَ الْوَعْدِ وَكَانَ رَسُولاً نَبِيًّـا﴾[2] ، ومع اقتراب بنية التركيب المقتبس من بنيته في النص الأصلي تتلاشـى الدلالة القرآنية؛ إذ الحديث في الآية القرآنية عن إسماعيل بن إبراهيـم عليهما السـلام، والمقصود بالكتـاب فيها القرآن الكريم، على حين أن الحديث في النص الشعري عن إسماعيل صبري الشاعر، والكتاب دلالته عامة.

وتتلاشـى الدلالـة القرآنية ـ ثانيًا ـ عندما يخصص الجـارم العام، ويعمم الخاص، نحو قوله:

غَـدًا فِى سَـــــمَاءِ الْعَبْقَرِيَّـــةِ نَلْتَقِى   وَتَجْتَمِـــعُ الأَنْـــدَادُ بَعْـــدَ التَّفَـــرُّقِ

...   .

وَنَسْــــبَحُ فِى أنْهَـــار عَـدْنٍ كَأَنَّمَـــا   سَـــــرَائِرُنَا مِــنْ مَائِهَـــا الْمُتدَفِّـقِ[3]

حيث يسـتدعي قـول الله تعـالى : ﴿أُولَئِكَ لَهُمْ جَنَّـاتُ عَدْنٍ تَجْـرِي مِنْ تَحْتِهِمُ الأَنْهَارُ﴾[4] فيخص الأنهار مـن عموم الجنة بإضافتها إلى (عدن) ، وهذا ما لم يرد قط في القرآن[5]، ولذلك انحرفت الدلالة مع أن الإطار الوظيفي واحد .

(١) لديو ن ١ ٦٣ .

(٢) سورة مريم : ٥٤ .

(٣) لديو ن ١ ١٦٨ .

(٤) سورة لكهف ٣١ .

(٥) ر جع: محمد فؤ د عبد لباقي: لمعجم لمفهرس لألفـاظ لقر ٓن الكريم (د ر لحديث. القاهرة) لفظة (عدن) ص ٥٥١ .

وقوله :

حَدِيثُهَا سُلافَةُ النّدِيمِ وَخُلْقُهَا تَوَاضُعُ الْيَتِيمِ
فَدَيْتُهَا مِنْ مَلَكٍ كَرِيمِ تَعْرِفُ فِيهَا نَضْرَةَ النّعِيمِ[1]

حيث يحدث التداخل مع قول الله تعالى : ﴿**تَعْرِفُ فِي وُجُوهِهِمْ نَضْرَةَ النَّعِيمِ**﴾[2] فيعم الوصف «نضرة النعيم» جميع الجسم في النص الشعري بدلاً من اقتصاره على الوجه في النص القرآني.

والاستخدام المجازي – ثالثًا – وسيلة من وسائل إنتاج هذا اللون، ويتضح ذلك في قول الجارم:

وَمَزَامِيرُ أُطْلِقَتْ مِنْ فَمِ السِّحْرِ، فَمَادَتْ لَهَا رَوَاسِي الْجِبَالِ
وَرَنَتْ كُلُّ سَرْحَةٍ تَسْتَرِقُ السَّمْعَ، وَتَعْطُو بغُصْنِهَا الْمَيَّالِ[3]

معبرًا عن جمال شعره وسحر بيانه وما يبثه من بهجة؛ إذ يقتبس تركيبين من قول الله تعالى : ﴿**وَأَلْقَى فِي الأَرْضِ رَوَاسِيَ أَنْ تَمِيدَ بِكُمْ**﴾[4] ومن قوله سبحانه : ﴿**وَحَفِظْنَاهَا مِنْ كُلِّ شَيْطَانٍ رَجِيمٍ(١٧)إِلاَّ مَنِ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُبِينٌ**﴾[5] يتوزعان على مستوى البيتين .

ويبدو الالتحام الدلالي بين النصين القرآني والشعري ضعيفًا، فالتركيب الأول تنحرف دلالته في النص الشعري عن القرآني من جهة المستوى الوظيفي؛ إذ الجبال في

---

(١) لديو ن ٢ ٤٢٦ . لسلافة: لخمر.

(٢) سورة لمطففين ٢٤ .

(٣) لديو ن ١ ٢٥٤ . لسرحة: لشجرة لعظيمة. لعطو: رفع لرأس.

(٤) سورة لقمان ١٠ .

(٥) سورة لحجر ١٧، ١٨ .

النص القرآني أداة لتثبيت الأرض، على حين أنها في النص الشعري متحركة، وعلاقتها بالأرض لا وجود لها، ومن جهة الموقف؛ ففي النص القرآنى الموقف موقف المن والتذكير بالنعمة ، لكن الموقف في النص الشعري موقف بهجة وفرح، ومن جهة الاستعمال اللغوي؛ فالاستعمال القرآنى على الحقيقة، وجاء الاستعمال الشعري على المجاز.

وظني أن الجارم في اقتباسه لهذا التركيب يرنو بطرف خفي إلى المعنى القرآنى الدال عليه قول الله تعالى : ﴿**وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا دَاوُدَ مِنَّا فَضْلاً يَاجِبَالُ أَوِّبِي مَعَه**﴾[١]؛ مما يضفي مسحة روحانية على شعره.

أما التركيب الثاني فهو أشد انحرافًا عن الدلالة القرآنية، حيث استراق السمع في النص القرآنى منسوب ـ على الحقيقة ـ إلى الجن، لكنه في النص الشعري منسوب ـ مجازًا ـ إلى السرحة (الشجرة العظيمة) .

وأما المستوى الثالث (استيحاء المعاني القرآنية) فهو يتجه إلى استدعاء المعنى القرآني دون اعتماد على المفردات أو التراكيب، بل يستشف القارئ الاستدعاء من خلال قراءته للنص، وقد يكون الاستدعاء واضحًا في الخطاب الشعري يتوصل إليه القارئ دون كدٍّ أو تأمل، وقد يأتي غامضًا يحتاج إلى طول تأمل وروية .

ومن المعاني التي استوحاها الجارم وكانت جلية واضحة ـ المعنى الذي استشفه من قول الله تعالى : ﴿**إِنَّ ءَايَةَ مُلْكِهِ أَنْ يَأْتِيَكُمُ التَّابُوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِنْ رَبِّكُمْ**﴾[٢] في قوله واصفًا التابوت الذي نقلت فيه رفات سعد زغلول:

نَقَلُوا التَّابُوتَ تَحْتَفُ بِهِ رَحَمَاتٌ مِنْ شِمَال وَيَمِين[٣]

---

(١) سورة سبأ: ١.

(٢) سورة لبقرة: ٢٤٨ .

(٣) الديوان ١ ١٠٦ .

ولا شك أن هذا الاستيحاء يشيع في النص الشعري جوًّا روحيًّا ، ويكشف عنه منزلة المرثي الرفيعة لدى الشاعر.

أما المعاني القرآنية المستوحاة التى تحتاج في معرفتها إلى قدر من الروية والتأمل فيمثلها قول الجارم :

وَنَفْسُ طَاهِرَةِ الْجَدَّيْنِ يَسَّرَهَا رَبُّ الْبَرِيَّةِ لِلْحُسْنَى وَزكّاهَا[1]

حيث يستوحي الجارم قول الله تعالى : ﴿**وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا(٧)فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا(٨)قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا**﴾[2] وقوله تعالى : ﴿**فَأَمَّا مَنْ أَعْطَى وَاتَّقَى(٥) وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَى(٦)فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَى**﴾[3] ، وكأنه يشير بذلك إلى صفتين يتمتع بهما الممدوح، صفة الكرم، وصفة زكاء النفس وطهرها.

بقي الحديث عن المستوى الأخير: اقتباس خاصية قرآنية، أي الإشارة إلى شيء يختص به القرآن أو يوجد فيه، كأن يشير إلى القرآن كله عندما يخاطب الإذاعة:

وَنَبَّهْتِ وَسْنَانَ جَفْنِ الصَّبَاحِ بِآيٍ مِنَ الْكَلِمِ الْمُنَزَّلِ[4]

أو يشير إلى أجزاء معينة منه تسمى بتسميات خاصة كفواتح القرآن والسبع المثاني:

حَصَّنْتُهُ بِفَوَاتِحِ الْقُرْآنِ وَالسَّبْعِ الْمَثَانِي[5]

أو يشير إلى سورة من سوره، كما يشير إلى سورة الفاتحة:

لَهُمْ فِى سِجِّلِ الْمَجْدِ أَوَّلُ صَفْحَةٍ كَفَاتِحَةِ الْقُرآنِ قَدْ مُلِئَتْ حَمْدَا[6]

(١) لديو ن ١ ٢٤٢ .

(٢) سورة لشمس : ٧ ـ ٩ .

(٣) سورة الليل: ٥ ـ ٧ .

(٤) الديوان ٢ ٤٦٨ .

(٥) السابق ١ ٤٦٨ .

(٦) السابق ١ ٢٢٤ .

أو يشير إلى آية أو أكثر من آياته:

وَتَنْسَــــى الْكَوَاعِـبُ آيَ الْحِجَــابِ   وَتَبْكِــي الْعَجَــــائِزُ أعْمَارَهَــــا[١]

فهو يشير إلى الآية :﴿**وَقُلْ لِلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِن**﴾[٢] .

أو يشـير إلى قصة قرآنيـة، وهو نوع بـارز في شـعر الجارم، فإنـه كثيرًا مـا يستدعى القصـة التي تناسب الموقف الذي يتحـدث فيه، فحين يرنو إلى بيان الصراع الأبدي بين بني البشر، يقول:

مِــنْ عَهْـدِ قَــــابيلٍ وَلَيْـسَ أمَامَنَــــا   فِي الأَرْضِ غَـيْرُ تَشَــــاكُسٍ وَعِرَاكِ[٢]

ونلاحظ اكتفاء الشاعر بذكر (قابيل) رمز الشر، الذي بذر الشر على الأرض بقتله أخاه .

أمـا الاقتباس مـن الحديث فهو قليـل الـتردد في ديوان الجـارم، فهو يـتراءى في شـبه ومضات تتجلـى في عدة مظاهر، في اقتبـاس مفردات تـارة، وتراكيب تارة، واسـتيحاء معان تارة ، وإشارة إلى حديث ما تارة أخرى .

ففي إطار اقتباس مفردات حديثية يقول الجارم في رثاء أحد أصدقائه:

سَــارَتْ بـهِ الْفُرْسَــانُ تَخْبِـطُ فِي الدُّجَى   وَالرَّكْــبُ قَـدْ زَاغَــتْ عُيُـونُ هُدَاتِــــه

يَبْكُـونَ للطَّـرْفِ الْمُخَلَّى سَــــــرْجُهُ   وَالْفَــــارِسِ الْمُنْبَـتِّ عَـنْ غَايَاتِــــه[٤]

حيث يسـتدعى قول النبي ﷺ : « **إنَّ الْمُنبَتَّ لا أرْضًا قَطَعَ، وَلا ظَهْرًا أبْقَى**»[٦]

---

(١) لسابق ١ ٩١ . لكوعب: جمع كاعب. وهي لجارية نهد ثديها.

(٢) سورة لنور: ٣١ .

(٣) الديوان ١ ٤٦ .

(٤) لسابق ١ ١٥٣ .

(٦) روه ٔحمد. مسند لإمام ٔحمد بن حنبل (لمكتب لإسلامي. بيروت ـ لبنان) ٣ ١٩٨ ، ١٩٩ .

فيحدث تخصيص في النص الشعري لعموم النص الحديثي، إذ حصر الانقطاع عن الوصول إلى الغاية في المرثي بعدما كان عامًّا في كل مغال.

وفي إطار اقتباس الجارم لتراكيب حديثية يقول الجارم مادحًا رسول الله ﷺ:

وَزُهْدٌ لَهُ الدُّنْيَا جَنَاحُ بَعُوضَةٍ وَكُلُّ الَّذِى تَحْتَ الْهَبَاءِ هَبَاءُ[1]

إذ يستدعي قول النبي ﷺ : «**لَوْ كَانَتِ الدُّنْيَا تَعْدِلُ عِنْدَ اللهِ جَنَاحَ بَعُوضَةٍ مَا سَقَى كَافِرًا مِنْهَا شَرْبَةَ مَاءٍ**»[2] ، فيحدث تداخل (شكلي وظيفي) للنص الحديثي مع النص الشعري، حيث يقتبس الشاعر التركيب ببنيته ودلالته.

وفي إطار استدعاء معانٍ حديثية يقول الجارم كاشفًا عن احتفاء الناس بممدوحه:

وَالنَّاسُ مِنْ كُلِّ صَوْبٍ تَهْوِى إِلَيْكَ انْصِبَابَا

... ...

لَهُمْ دُعَاءٌ أمَاطَتْ لَهُ السَّمَاءُ الْحِجَابَا[3]

فهنا يتداخل النص الشعري مع النص الحديثي القائل: «**دَعْوَتانِ لَيْسَ بَيْنَهُمَا وَبَيْنَ اللهِ حِجَابٌ: دَعْوةُ الْمَظْلُومِ، وَدَعوَةُ الْمَرْءِ لأَخِيهِ بظَهْرِ الْغَيْبِ**»[4] ، حيث المجال الوظيفي لكلا النصين واحد، وهو الدعاء الذي يصعد إلى السماء فتفتح له الأبواب.

وفي إطار إشارته إلى حديث ما يقول الجارم:

دَعَاهُمْ إِلَى أنَّ الْفَتَى صُنْعُ نَفْسِهِ وَلَيْسَ لَهُ مِنْ قَوْمِهِ شُفَعَاءُ[5]

---

(١) الديوان ١ ١٩ .

(٢) لمنذرى: لترغيب و لترهيب (در لترث. لقاهرة) ٤ ١٠٢ .

(٣) الديوان ١ ٢٠٥ .

(٤) لمنذرى: لترغيب و لترهيب ٣ ١٤٦ .

(٥) الديوان ١ ١٨ .

مشـيرًا إلى قول النبي ﷺ : «**يَا فَاطِمَـةُ بنْتُ مُحَمَدٍ اعْمَلِي فَإنّي لا أغْنِي عَنْكِ مِنَ اللهِ شَيْئًا**»[1]، بما فيه من دلالة على أن الإنسان بنفسه لا بأبيه وجده .

٢ـ ظواهر التفاعل النصي مع الشعر العربي القديم:

كل شـاعر لـه اتصـال مـا بالتراث الشـعري ينجـم عنـه تأثر بـه ينسـرب إلى معجم الشاعر وتراكيبه وإطـار قصيدته التي لا تتم كتابتها بمعـزل عن الذاكرة الشعرية الغاصة بخزينها المتلاطم من القراءات المنسية والواعية .

وحين نتـأمل شـعر الجارم نلمح نصوصًـا شـعرية غائبـة كثيرة تلوح في طيـات نصه الشـعري تختلف أنساق اسـتدعائها بين نسق آلي وذاكرة حرفيـة، ونسق إبداعي متصل بذاكرة مرنـة، فيقع قـارئ نتاجه الشـعري على كثـير من المؤثرات الشـعرية التراثية التي تتعلق بالمفردات والتراكيب والمعاني والقوالب الشعرية .

ففيمـا يتعلق بالمفردات والـتراكيب لا يعدم القـارئ أن يجد في بعضها نكهـة التراث الشـعري، وقـد بعثهـا الشـاعر ـ أحيانًـا ـ مـن رقدتهـا وبث فيهـا الحيـاة، وبعـث فيها النشـاط، واسـتحدث لها مدلـولات ومعاني تتلائـم مـع روح التعبير الشـعري الحديث، وأبقاهـا ـ أحيانًـا أخـرى ـ منطويـة على المدلـولات المرتبطـة بثقافـة الشـــاعر القديم وملابسات عصره.

ومن تلـك المفردات التي اسـتدعاها الجـارم، وبقيت منطويـة على مدلولاتهـا التراثية آلات الحرب القديمة ومفردات الطبيعة القديمة والمفردات التراثية الغامضة[2] .

واسـتدعاء هذه المفردات يكون في الغـالب بدافع التقليد، فهـا هو ـ مثلاً ـ يقول في قصيدته «يوم السلام» التي نشرت صباح إعلان انتهاء الحرب العالمية الثانية:

---

(١) صحيح مسسم بشرح لنووي (طبعة در لحديث) ١ ٨٢ .

(٢) سبق لحديث عن لمفردت لغامضة عند درسة سمات لمعجم لشعري.

سَـــــكَنَ السَّـــــيْفُ غِمْدَهُ بَعْـدَ أنْ صَـــالَ عَنِيفًـــا مُنَـــاجِزًا عِرْبيـدَا[١]

ويقول مادحًا إبراهيم بن محمد علي :

حَنَانًـــــا لإبْرَاهِيـمَ لاقَــى كَتَائِبًـــــا مِـنَ الْكَيْـدِ لَـمْ تَعْـرِفْ نِضَـالَ الْكَتـائِبِ

غَـزَوْهُ بجَيْـشٍ بالدَّهَـــاءِ مُحَـــاربٌ وَلَكنَّـــهُ بالسَّـــيْفِ غَـيْرُ مُحَـاربِ

فَمَـــا لَيَّنُـوا مِنْـــهُ قَنَـــاةً صَلِيبـــةً وَلا كَدَّرُوا مِنْ صَفْوِ تِلْكَ الْمَنَـاقِبِ[٢]

وفي قصيدته «الحرب» يقول:

كَـمْ فَـــارسٍ يَمْـرَحُ فِـي سَــــرْجِهِ يَهْـــتَزُّ كَــــالْغُصْنِ وَقَـدْ أيْنَعَــــا

كَأَنَّـــــهُ الصَّمْصَـــــامُ إذْ يُنْتَضَـى وَعَــــامِلُ الرُّمْـحِ إذَا أُشْــــــرِعَا[٣]

وفي قصيدته «مصيف رشيد» يقول:

يـــا مَرْتَـعَ الآرَامِ رَنَّحَهَـــا الصِّبَـــا كَيْـــفَ الْمَرَاتِـــعُ فِيــكِ وَالآرَامُ؟[٤]

ففي هذه النماذج تكثر المفردات الشعرية التراثية (السيف، قناة صليبة، الصمصام، عامل الرمح، الآرام، الصبا، المراتع) التي ما زالت منطوية على دلالاتها المرتبطة بالبيئة القديمة، فاستخدام آلات الحرب القديمة في النماذج الثلاثة الأولى التي تعبر عن حروب اندلعت في العصر الحديث لا يتوافق مع روح العصر الحديث، وكذلك استخدام (الآرام، الصبا، المراتع) مع رشيد لا يتوافق مع ما هي عليه، فهي لم تر الآرام ولو توجد فيها مراتع، ولم ترنحها ريح الصبا.

---

(١) لديو ن ١ ٢٩ . وعربيد : مؤذيا.

(٢) لسابق ١ ٤٣. وقناة صبيبة: رمحًا شديدً لا يين .

(٣) لسابق ١ ٢٤٨. ولصمصام: لسيف لا ينثني. ينتضى: يسل. ٔي يجرد من غمده. عامل لرمح: صدره. ٔشرع: ٔميل ٔو رفع عند لقتال.

(٤) لسابق ٢ ٣٠٩. ومرتع: موضع لهو ولعب. لآرم: لظباء. رنحها: ميها.

ومن المفردات التراثية التي استدعاها الجارم واستحدث لها مدلولات تتوافق مع روح التعبير الشعري ما جاء في قوله:

وَحَدِيثٌ حُلْوُ الْفُكَاهِةِ عَذْبٌ   لَمْ يكُنْ آسِنًا وَلا مَمْلُولا

يُذْهِلُ الصَّبَّ عَنْ أحَادِيثِ لَيْلاَهُ وَيُنْسِيهِ حَوْمَلاً وَالدَّخُولا[1]

فباستخدامه للمفردتين «حومل، والدخول» ينقلنا إلى جو امرئ القيس الحزين الذي وقف على الأطلال يبكي حبيبته الظاعنة في بيته المشهور.

بل إن بعض المفردات التراثية الشعرية وظفت توظيفًا دقيقًا، وبخاصة إذا أحدث الجارم تقابلاً بينها وبين المفردات الحديثة، نحو قوله :

لَمْ يَكْفِهِ رُمْحٌ وَلاَ مُرْهَفٌ   فَاتَّخَذَ الْمِنْطَادَ وَالْمَدْفَعَا[2]

فهو باستخدام آلتين من آلات الحرب القديمة (الرمح ، المرهف) في مقابل (المنطاد، المدفع) كشف عن قسوة ذلك القائد الذي لم يكتف بهذا النوع البسيط من الأسلحة فاتخذ أسلحة أشد فتكًا .

وأحيانًا يعمد الجارم إلى المفردة التراثية عمدًا، ففي قصيدته«المجمع اللغوى» وبعد حديثه عن عصور ازدهار اللغة العربية يقول:

آبِدَاتُ الْقَوْلِ وَلَّتْ بَعْدَهُمْ   طَيَّبَ اللهُ ثَرَاهُمْ وَثَرَاهَا![3]

فليس هناك كلمة تعبر عن المعنى مثلما عبرت (الآبدات) بما فيها من فخامة وقوة تتناسب مع حال اللغة العربية في أوقات ازدهارها.

---

(١) الديوان ١ ٦٤ .

(٢) لسابق ١ ٢٤٧ . ولمرهف: السيف.

(٣) لسابق ٢ ٣٦٩ . آبدت لقول: نودره وبدئعه.

هذا عن المفردات ، أما التراكيب فيبدو على بعضها مسحة تراثية، تتجلى في استدعاء تراكيب بصورة جزئية، أو في صورة جزء من بيت أو بيت كامل.

فقد أكثر الجارم من استدعاء التراكيب الجزئية التي نشتم فيها رائحة التراث (سيفك المسلولا، ربعًا محيلا، خدًّا أسيلا، آساد الشرى، عاصفة زعزع، المجد التليد، بيضاء الطلى مهضومة الكشحين، اسقنا من سلافك، ثملنا برشفة) وغيرها كثير.

وقد يأتي التركيب في صورة جزء بيت، فيستدعي ـ مثلاً ـ شطر بيت من شاعر قديم، في قوله :

لَبِسْتُ الآنَ قُبَّعَةً بَعِيدًا ... عَنِ الأوْطَانِ، مُعْتَادَ الشُّجُونِ
فَإِنْ هِيَ غَيَّرَتْ شَكْلِي فَإِنِّي ... (مَتَى أضَعِ الْعِمَامَةَ تَعْرِفُونِي)[1]

فاستدعى الشطر الثاني من البيت الثاني من قول الشاعر الجاهلي سُحَيْمِ بن وثيل الرياحي :

أنَا ابْنُ جَلا وَطَلاَّعُ الثَّنَايَا ... (مَتَى أضَعِ الْعِمَامَةَ تَعْرِفُونِي)[2]

وفي هذا الاستدعاء طرافة تكشف عن مدى اعتزاز الجارم بعروبته، فهو إن تغير شكله ظل جوهره خالص العروبة، وحتى الشكل سرعان ما يعود إلى عروبته عندما يعود إلى زيه العربي.

ويتجاوز الاستدعاء حد الشطر، فيقتبس الجارم بيتًا ونصف بيت في قوله:

---

(١) الديوان ١ ١٢٥ .

(٢) رجع: سيبوبه: لكتاب . تحقيق: عبد لسلام هارون (در لكتب لعمية. بيروت ـ لبنان. ولناشر مكتبة لخانجى. لقاهرة. لطبعة لثالثة ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م) ٣ ٢٠٧ .

وَقَــوَافٍ سَــــــالَتْ مِــنَ اللُّطْـفِ حَتّـى   لَحَسِــــــبْنا الْمُجْتَثَّ مِنْهَـــا طَوِيـلا
نَقَـــدتْ جَيِّـــدَ الْكَـــلامِ وَخَلّــتْ   سَـــــــقَطًا مِـنْ وَرَائِهَـــا وَفُضُــولا
عَبَثَــتْ بِــــــالْوَلِيدِ ثُــمَّ أرَتْــــــهُ   مِنْــــــهُ أنْقَــى مَعْنًــى وَأقْــوَمُ قِيــلا
لَـوْ وَعَاهَــا مَــا اهْـتَزَّ يُنْشِـــدُ يَوْمًـا   (ذَاكَ وَادِى الأَرَاكِ فَـــــاحْبسْ قَلِيــلا
قِـفْ مَشُــــوقًا أوْ مُسْـــعِدًا أوْ حَزِينًـا   أوْ مُعِينًـــا أوْ عَـــاذِرًا أوْ عَـذُولا)(١)

إذ يقتبس شطر البيت الرابع الخامس من مطلع قصيدة البحترى:

ذاكَ وَادِى الأَرَاكِ فَـــــاحْبِسْ قَلِيــلا   مُقَصِّــرًا مِــنْ صَبَابَــــــةٍ أوْ مُطِيــلا
قِـفْ مَشُــــوقًا أوْ مُسْـــعِدًا أوْ حَزِينًـا   أوْ مُعِينًـــا أوْ عَـــاذِرًا أوْ عَـذُولا(٢)

وكما تداعى إلى نتاج الجارم الشعري مفردات وتراكيب تراثية الطابع، تداعت إليه أيضًا معان مطروقة، ولكن لا يمكن أن يقال: إن الجارم عمد إلى استيحاء هذه المعاني عمدًا؛ لأن ذلك ما هو إلا استجابة مشروطة بذاكرته، وذاكرته بدورها محايدة، يستوعب محفوظها قدرًا هائلاً من الموروث الشعري.

ومن أبرز المؤثرات التراثية في شعر الجارم ما يظفر به القارئ في ديوانه من معارضات لكبار الشعراء القدماء على عادة الرواد من الإحيائيين، ومن معارضات الجارم للقدماء قصيدته «فلسطين» ومطلعها :

تَــــأَلّقَ النّصْـرُ فَــــاهْتَزّتْ عَوَالِينَــــا   وَاسْـتَقْبَلَتْ مَوْكِبَ الْبُشْـرَى قَوَافِينَـا(٣)

والتي يعارض فيها ابن زيدون في قصيدته التي مطلعها :

أضْحَـى التّنَــــائِى بَدِيـلاً مِــنْ تَدَانِينَـــا   وَنَـــابَ عَــنْ طِيـبِ لُقْيَانَــا تَجَافِينَـــا(٤)

---

(١) لديو ن ١ ٦٣ . و لمجتث: من بحور لشعر لعربي. لسقط بفتحتين: رديء لمتاع و لخطأ من لقول و لفعل. فضول لكلام: ما لا خير فيه. الوليد: هو أبو عبادة بن عبيد لطائي لبحتري لشاعر لمطبوع، ولد ٢٠٦ هـ، وتوفي ٢٨٤ هـ.
(٢) لبحترى: ديو نه (دار لكتب العمية، بيروت ـ لبنان) ٢ ٢٧٣ .
(٣) لديوان ٢ ٢٨٦ .
(٤) ابن زيدون: ديو نه ورسائله، شرح وتحقيق: عي عبد لعظيم (در نهضة مصر لطبع و لنشر، لفجالة ـ لقاهرة) ص ١٤١ .

ويبدو أن هذه القصيدة كانت أثيرة لدى الجارم فعارضها مرة أخرى في قصيدته «السودان» ومطلعها:

يَـا نَسْـــمَةً رَنّحَتْ أعْطَـافَ وَادِينَـا   قِفِـي نُحَيِّيـكِ أوْ عُوجِـي فَحَيِّينَـــا[1]

حتى أنه يصرح بمعارضته تلك في نهاية القصيدة قائلاً:

واصْدَحْ بِنُونِيَّـــةٍ لَمَّـا هَتَفْـتُ بهَـا   تَسَرَّقَ السَّمْعَ«شَوْقِي»و«ابْنُ زَيْدُونَا»[2]

ويكشف الشاعر عن غرضه من المعارضة، وهو التحدى لناسج القصيدة – أولاً – (ابن زيدون) ثم معارضها – ثانيًا – (شوقي) .

وبعامة، فقصائد المعارضات للشعراء الإحيائيين تحمل نزعة المحاكاة والتحدى وتوكيد الذات، ومع هذا نجد عند الجارم بعض القصائد لا تتسم بهذه السمات، حيث تصير المعارضة ضربًا من استحضار جو التراث بنفس الطرائق البنائية والقوالب الشعرية التي استخدمها الشاعر القديم، ومن هذا النوع قصيدة«اللغة العربية» ومطلعها:

مَـاذَا طَحَـا بكَ يَـا صَنّاجَـةَ الأَدَبِ   هَلاَّ شَـدَوْتَ بـأَمْدَاحِ ابْنَـةِ الْعَرَبِ[3]

والتي يعارض فيها الجارم أبا تمام في قصيدته التي يستهلها بقوله:

السَّـــيْفُ أصْدَقُ أنْبَـاءً مِنَ الْكُتُبِ   فِـى حَدِّهِ الْحَـدُّ بَيْنَ الْجِـدِّ وَاللّعِبِ[4]

فيستثير جو أبي تمام عن طريق هذه المعارضة، ويستدعي قالبه الشعري، وبعض مفرداته وعباراته، وقارئ القصيدة يستشعر ذلك بالرغم من اختلاف

---

(١) الديوان ١ ١٣٩ .

(٢) لسابق ١ ١٤٣ .

(٣) لسابق ٢ ٣٢٧. طحا بك: صرفك. وصناجة لأدب: يقصد لشاعر نفسه. و بنة العرب: لغة لعربية.

(٤) أبو تمام: ديو نه بشرح لخطيب لتبريزي. تحقيق: محمد عبده عز م (دار المعارف. لطبعة الخامسة) ١ ٤٧ وما بعدها .

الغرض في القصيدتين.

وتجدر الإشارة إلى أن الجارم في معارضاته لم يكن بالشاعر الهش فاقد الذات؛ لأنه استطاع في قصائده التي عارض فيها أن يلبس موضوعه ثوبًا قشيبًا، من حيث: دقة الصياغة ، وقوة التخيل، فلم يكن المعارض بالنسبة له إلا مؤنسًا ورفيقًا لا هاديًا ومرشدًا .

٣ـ الأحداث التاريخية :

برز الاستدعاء التاريخي في شعر الجارم، وكان له دور كبير في تشكيل لغته، وبنية بعض قصائده، فنجده تارة يوظف التراث عن طريق الرصد التاريخي المباشر، وتارة أخرى يتخذه رمزًا ينظر من خلاله إلى الواقع.

وقد تجلى توظيف الجارم للتاريخ عن طريق الرصد المباشر في عدة قصائد، صاغها ـ تقريبًا ـ في إطار تاريخي، وهذا أوقعه ـ أحيانًا ـ في سلبية السرد التاريخي، ومن هذه القصائد «أبو الزهراء » و«مصر» و«بغداد» و«باريس» وغيرها. فقصيدته «أبو الزهراء» استهلها بمطلع جيد لم يتجاوز الأبيات الثلاثة، ثم شرع في الحديث عن استبشار الكون بمولد النبي ﷺ ، وحال العالم قبل الإسلام، وذكر دعوته ﷺ، وتحدث عن صحابته، وأبرز بعض صفاته، وهذا يستطيع المرء قراءته في أي كتاب من كتب السيرة .

وقارئ القصيدة يتبين له قيامها في جانب كبير منها على استدعاء الأحداث التاريخية. فقد بلغ الحديث عن هذه الأحداث قريبًا من ثلثيها، وذلك قبل أن ينهيها بالتوسل إلى رسول الله، وذكر حنينه إلى مجد العروبة، ودعائه الله أن يرفع راية العرب، وفخره بشعره .

وقد أدى وقوع الجارم في سردية التاريخ إلى الوقوع في نثرية اللغة وخطابية النزعة، فمثلاً يقول في جزء من القصيدة :

نَبِيٌّ بِهِ ازْدَانَتْ أَبَاطِحُ مَكَّةٍ ... وَعَزَّ بِهِ ثَوْرٌ وَتَاهَ حِرَاءُ

يُنَادِي جَرِيءَ الأَصْغَرَيْنِ بِدَعْوَةٍ ... أَكَبَّ لَهَا الأَصْنَامُ وَالزُّعَمَاءُ

دَعَاهُمْ لِرَبٍّ وَاحِدٍ جَلَّ شَأْنُهُ ... لَهُ الأَمْرُ يُولِي الأَمْرَ كَيْفَ يَشَاءُ

دَعَاهُمْ إِلَى دِينٍ مِنَ النُّورِ وَالهُدَى ... سَمَاحٌ وَرِفْقٌ شَامِلٌ وَوَفَاءُ

دَعَاهُمْ إِلَى نَبْذِ الْفَخَارِ وَأَنَّهُمْ ... أَمَامَ إِلَهِ الْعَالَمِينَ سَوَاءُ[(١)]

فهذا السرد التاريخي جعل اللغة أقرب إلى لغة النثر، كما هو واضح من النص.

لكن اللغة النثرية والنزعة الخطابية تخفت حِدَّتها ـ أحيانًا ـ على الرغم من اعتماد الجارم على السرد التاريخي الذي يفقد لغة الشعر ـ في الغالب ـ حضورها الفني.

ففي قصيدته «محمد رسول الله» التي نسجها في إطار تاريخي يتخفى الحدث التاريخي، وإذا تراءى بين الفينة والفينة لا تفقد اللغة حضورها الفني، كما في قوله :

بِنَفْسِي وَلِيدًا فِي أَبَاطِحِ مَكَّةٍ ... تَتِيهُ بِهِ الدُّنْيَا وَيَشْرُفُ يَعْرُبُ

أَطَلَّ عَلَيْهَا مِثْلَمَا تَبْسِمُ الْمُنَى ... وَيَسْطَعُ فِي اللَّيْلِ الْخُدَارِيِّ كَوْكَبُ

وكَانَ لَهَا رَمِزَ الْحَيَاةِ فَأَشْرَقَتْ ... كَمَا هَزَّ أَفْنَانَ الْخَمَائِلِ صَيِّبُ

وَكَمْ مَدَّتِ الأَعْنَاقَ تَرْقُبُ لَمْحَةً ... فَطَالَ عَلَيْهَا صَبْرُهَا وَالتَّرَقُّبُ[(٢)]

فهنا تخفت النثرية والخطابية؛ نظرًا لأن الشاعر نسج الأبيات بلغة خيالية معتمدًا

---

(١) لديو ن ١ ١٨ . وٲباطح: مسيل و سع فيه حصى. تاه: ختال. لأصغر ن: لقب و للسان.

(٢) لسابق ٢ ٢٨٣ . و ليل لخدري: ليل لمظم. لصيب: لسحاب ذو لصوت. ٲي الممتلئ بالماء.

على المجاز في رسم صورته، كما ابتعد عن السرد التاريخي التسجيلي للأحداث، فهو يشير إلى الحادثة التاريخية ثم يصوغها صياغة فنية .

أما استخدام الجارم الحدث التاريخي رمزًا ينظر من خلاله إلى الواقع المعيش فإنه لم يتعد أن يكون ومضات عابرة لم تكن عميقة بالدرجة الكافية، كأن تحدث بعض الوقائع فيستدعي لها ما يماثلها من الموروث التاريخي، ومن ذلك استدعاؤه حادثة مقتل الخليفة الثاني «عمر بن الخطاب» – رضي الله عنه – على يد «أبي لؤلؤة المجوسي» عندما تعرض سعد زغلول لحادث اغتيال نجا منه ، فقال:

مَحَقَ اللهُ أبَا لُؤْلُؤَةٍ　　وَوَقَى مِصْرًا فَأَبْقَى عُمَرَا(١)

ونلاحظ تغير رموز الحادثة التاريخية، فأبو لؤلؤة رمز للغادر الذي أراد قتل زعيم الأمة، وعمر رمز لها الزعيم، وأبو لؤلؤة أفلح ـ في الحادثة التاريخية ـ في الوصول إلى مأربه فقتل عمر، على حين أخفق الغادر ـ هنا ـ في تحقيق مأربه .

ثالثًا: بناء الجمل والتراكيب:

تتشكل الجمل والتراكيب داخل القصيدة في إطار مجموعة من العلاقات يمكن توزيعها إلى نوعين:

الأول: هو العلاقات الأفقية، وهي التي تقع بين أجزاء الجملة، وتشكل عصبًا مهمًّا في القصيدة، وينظر في إطارها إلى الجملة من حيث: أركانها المكونة (المسند والمسند إليه ومتعلقاتهما) ، وبساطتها وتركيبها أو تعقيدها ، وما يطرأ على وصلاتها أثناء التأليف من : تقديم وتأخير، وذكر وحذف، وإضمار وإظهار، وتعبير عن الانفعال كالاستفهام والنهي والتمني والتوكيد(٢) .

---

(١) لديو ن ١ ٢٥٢ .

(٢) نظر: ريمون طحان ودينز بيطار لطحان: فنون لتقعيد وعلوم لألسنية (لمكتبة لجامعية. د ر لكتاب لبناني . بيروت ـ لبنان . لطبعة لأولى) ص ٣٠١ .

الثـاني: هو العلاقـات الرأسـية، وهي التي تسـهم في ترابـط الجمل والتراكيب، ومن هذا الـترابط يتحـقق سـياق نصي معين يسـاعد على تفسـير التراكيب اللغويـة داخل النص[1]، وهذه العلاقات قد تكون لغوية كالعطف والضمير.

وهـذه المفهوم لطبيعة العلاقات في القصيدة تجعلنا نقف عند بنية الجملة في القصيدة، وأبرز الظواهر الأسلوبية المسهمة في تشكيلها، والدور الذي تؤديه هذه الظواهر في بناء النص وتشكيل دلالاته وجمالياته .

ومن ثم يمكننا دراسـة النص الشـعري عند الجارم مـن زاويتين: الأولى : بناء الجملة الشعرية وأثره في تشـكيل النص. والثانيـة: الظواهر الأسلوبية المشـكلة للجملة ودورها في بناء النص.

الزاوية الأولى: بناء الجملة الشعرية وأثره في تشكيل النص:

معلوم أن الجملة العربية تتكون من ركنين أساسيين «المسند والمسند إليه»، وهي إما أن تكـون جملة اسمية «مبتدأ وخبر» أو جملـة فعلية « فعل وفاعل» ، وهذه البنية الثنائية لابـد من وجودها، لينشأ أدنى حدٍّ من الإفادة والإفهام؛ إذ هي أبسط تركيب يمكن أن يؤدى معنًـى تامًّا يمكن تسـميته «جملة»، ويمكن اعتبـار هذه البنية البسـيطة ـ مع إضافة المفعـول به بوصفـه مكونًا أساسيًّا من مكونـات الجملة في حالـة تعدى الفعل ـ مدخلاً لمعرفة كيـف تعامل الجارم مع بنيـة الجملة العربية مـن حيث: نوعية الزيادات وحجمها التي تضـاف إلى الثنائيـة المشـار إليهـا ، أي مدى طول الجملـة وامتدادهـا وكثافتهـا وتعقيدها .

والناظر في شعر الجـارم يجد أنه ـ غالبًا ـ ما يتجاوز هذه الثنائية ويتخطى حدودها ،

(١) نظر د محمد حماسة عبد لطيف: لجمة في لشعر لعربي (مكتبة لخانجي. لقاهرة. لطبعة لأولى ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م) ص ٧٢ .

فيضيف إليها بعض الرتب النحوية التي يسميها النحاة مكملات أو فضلات كالنعت والحال والتمييز والبدل .. مثلما جاء في قوله:

ابْـكِ الشَّـــبَابَ الغَضَّ فِـي رَيْعَانِـــهِ وَأفِضْ عَلَيْـــهِ مِنَ الدُّمُوعِ سِـــجَامَا

وَانْـثُرْ أزَاهِـــيرًا عَلَـى الزَّهْـرِ الّـذي كَـــانَتْ لَـــهُ كُـلُّ الْقُلُوبِ كِمَامَـــا

وَابْعـثْ أنِينَـكَ لِلسَّـــحَابِ شِـــكَايَةً فَـــإِلامَ تَحْتَبِـسُ الأَنِـينَ إلامَـــا[1]

ففي الأبيات خمس جمل لا توجد واحدة منها في صورة الجملة البسيطة المكونة من ثنائية المسند والمسند إليه، بل كلها تجاوز هذا الإطار الثنائي، فأضيف لكل جملة مجموعة من الرتب النحوية، فأضيف إلى الجملة الأولى «نعت » و«شبه جملة»، وفي الثانية «شبه جملة» مرتين، وفي الثالثة «شبه جملة » و«نعت» اسم موصول «الذي» وصلته، وفي الرابعة «شبه جملة » و«مفعول له»، والجملة الخامسة زاد «إلام» في أولها وآخرها .

ومثل هذه الإضافات تلقي بظلال من الدلالات والإيحاءات على النص الشعري، فالصفة «الغض» متبوعة بشبه الجملة «في ريعانه» في البيت الأول فيها دلالة على عمق الفجيعة، حيث المرثي كان في مقتبل عمره ويتمتع بحيوية ونشاط، فالفجيعة بفقده شديدة الوطء، قاسية الوقع، كما أن الصفة «الذي كانت ..» في البيت الثاني والامتداد الرحب الذي حققته ـ تنطوي على دلالات جمة وإيحاءات مشعة بالحب الوافر الذي كان يتمتع به الفقيد ، هذا الحب الذي بلغ الذروة فأورث خوفًا عليه جعل القلوب تحوطه وترعاه .. وهكذا كل الإضافات .

وقد يوسع الجارم جملته ويمتد بها مستغلاً بعض الوسائل اللغوية كالعطف والتعدد أو هما معًا ، وتقع هذه الوسائل لأجزاء رئيسية في الجملة كالخبر والمفعول، أو أجزاء

(١) لديون ١ ٨٧ ـ ٨٨ . وسجاما: كثيرً . لكمام: جمع كم بالكسر. وهو وعاء لطع وغطاء لنور.

تابعة كالصفة والحال وشبه الجملة. فمن النماذج التي ارتكز فيها على العطف محققًا قدرًا من الامتداد في جملته:

وَرَأَتْ فِي ابْنِ فُؤَادٍ ناشِئًا ... يَمْلأُ الدُّنْيَا وَيُحْيِي أُمَمَا

وَكَرِيمًا بَشَّرَ اسْتِهْلالُهُ ... أنَّ فِي فِيهِ الْهُدَى والْحِكَمَا

وَجَبِينًا عَلَوِيًّا مُشْرِقًا ... يَبْهَرُ العَيْنَ وَيَمْحُو الظُّلَمَا[1]

حيث يرنو إلى بيان تعدد صفات ممدوحه الحسنة ؛ ولذلك لجأ إلى توسيع جملته عن طريق العطف، فاستمرت الجملة على مدار ثلاثة أبيات، فالملائكة رأت في هذا الممدوح: ناشئًا .. «مفعول به»، وكريمًا .. «معطوف على المفعول به»، وجبينًا..«معطوف على كريمًا» ، وهذه المفردات امتد بها الجارم فأنشأ لكل واحدة منها نعتًا ـ غالبًا ما يأتي جملة ـ وهذا زاد ـ بدوره ـ من رحابة الجملة الأم ووسع دلالاتها، وأعان الشاعر على التعبير عما يجوس بداخله وما يتزاحم على ذهنه من أفكار. فعن طريق توسيع الجملة استطاع الشاعر أن يكشف كثيرًا من صفات الممدوح الخُلْقِيَّة والخِلْقيَّة ، فهو ناشئ يملأ الدنيا، وهذا كناية عن النشاط والانطلاق، ويحيي أممًا، أي أن الأمل معقود عليه، كما أنه ينطوي على حكمة وهدى، ويتمتع بجمال الوجه وبهائه، وقد كشفت الأبيات عن بعض المبالغات التي ربما لا تقبلها روح العصر ويمجها الذوق.

كما اعتمد الجارم في توسيع جملته على التعدد (تعدد النعت وتعدد الحال وتعدد الخبر) . فمن تعدد النعت:

---

(١) لديو ن ١ ١٢٢ . وعلويًّا: نسبة إلى محمد عي.

بَلَـدٌ كَـــالزَّهْرِ حُسْــــنًا وَشَــــذًا   بَيْــنَ أظْـلالٍ وَأنْسَـــــامٍ وَمَـــاءْ
مِثْــلُ خَــدٍّ الْبِكْــرِ فِـي تَلْوِينِــــــهِ   تَرْتَــدِى فِـــى كُــلِّ حِــينٍ بِــرِدَاءْ[1]

فهو يصف جمال الفيوم؛ ولكي يكشف عن هذا الجمال يعقد لذلك تشبيهين، فهي بلد كـالزهر.. «نعت أول» ومثل خد البكـر .. «نعت ثـان» ، وهذا التعدد في النعت من شـأنه أن يوســع الجملـة ويزيدها رحابـة، خصوصًـا أن الشـاعر يتوسـع في وصف العنصرين المعقود عليهمـا التشبيه ؛ حيث وصف الزهر بالحسن والعطر الذي تفوح منه الروائح الطيبة بين الظـلال والنسيم والمـاء، وبيَّن أن البكر متوردة الخد ترتدي كل يوم ثيابًـا مغـايرًا ، ومثل هـذه الأوصـاف التي خلعهـا على الزهـر والبكر انقلبت إلى الفيوم فتلبست بهـا، وهذا يظهر ما تتحلى بـه هذه البلدة من جمال الطبيعـة وما تتسـم به من حياة متطورة .

ومن تعدد الحال:

تَخَطَّرَ شَـــهْرُ الصَّـوْمِ يَسْـــحَبُ ثَوْبَـهُ   فَتَنْشُـــرُ مِسْــكًا في الْفَضَـاءِ مَسَـــاحِبُهْ
تَحَمَّــلَ لِلْفَـــــارُوقِ أجْـرَ مُجَـــاهِدٍ   يَتِيـــهُ بِـهِ إنْ حَـاوَلَ العَـدَّ حَاسِـــبُهْ[2]

فشـــهر الصـوم تخطر: يســـحب ثوبـه «ســـاحبًا» (حـال أول) .. تحمل للفـاروق «متحمـلاً» (حـال ثـان)، وعـن طريق توسـيع الجملــة تغزر الـدلالات وتكثر المعـاني الكاشفة عـن فوائد شهر رمضان الكثيرة، وفضلـه على الممدوح، وفيه إيحاء بفضل هذا الممدوح .

ومن تعدد الخبر:

---

(١) الديوان ٢ ٥٣٣ .

(٢) لسابق ١ ١٦٦ . وساحب لثوب: ما يبخر منه عبى لأرض.

بَغْدَادُ أشْرَقَ نَجْمُهَا وَبَدَا بهَا سَعْدُ السُّعُودِ
سَلَكَتْ إلَى الْمَجْدِ الْقَدِيمِ مَحَجَّةَ النّهْجِ السَّدِيدِ[1]

فبغداد: أشرق نجمها .. (خبر أول) وسلكت إلى المجد .. (خبر ثان) ، وفي توسيع الجملة دلالة على كثرة ما كانت تتمتع به بغداد من خصائص ومميزات.

وقد يستغل الجارم «العطف» و«التعدد» معًا في توسيع الجملة :

هَذِهِ أُمَّةٌ مِنَ الصَّخْرِ، كَانَتْ فِي قِفَارٍ مِنَ الْحَيَاةِ وَبِيدِ
تَأْكُلُ الْقَدَّ والدُّعَاعَ مِنَ الْجُوعِ وَتَهْفُو شَوْقًا لِحُبِّ الْهَبِيدِ
وتُثِيرُ الْحُرُوب شَعْوَاءَ جَهْلاً وَتَدُسُّ الْوَئِيدَ إثْرَ الْوَئِيدِ
نَبَعَ النُّورُ بالنُّبوَّةِ فِيهَا فَطَوَى صَفْحَةَ اللّيَالِي السُّودِ[2]

ففي الأبيات وسع الجارم جملته مستغلاً تعدد نعوت «أمة» : من الصخر (النعت الأول)، كانت في قفار.. (النعت الثاني)، تأكل القد.. (النعت الثالث)، ثم العطف، حيث عطف «تهفو...» على «تأكل القد..» و«تثير .. » على «تهفو ..» و«تدس...» على «تثير ..» ثم ختم الجملة بتكرار النعت «نبع النور بالنبوة فيها »، وهكذا رحبت واتسعت؛ ليعبر الشاعر من خلالها عن مجموعة من الحقائق التاريخية تصف حال العرب قبل الإسلام ، صاغها بطريقة فنية، ونلحظ أن الشاعر استعان بكثير من المفردات التراثية «بيد، القد، الدعاع، الهبيد، الوئيد» وهي تناسب هذا المقام، إذ تعبر عن طبيعة هذه الأمة وحياتها .

ومثل هذا التمديد أو التوسيع في الجملة يستتبعه توسيع وزيادة في الناتج الدلالى،

(١) لديو ن ١ ١٧٦ . و لمحجة: جادة لطريق. ًي معظمه. لنهج: لطريق لو ضح.

(٢) لسابق ١ ٢٤ . و لقد: جد لشاة لصغيرة. لدعاع: حب شجرة برية ًسود يختبز منه. لهبيد: لحنظل. لوئيد: لمدفون حيًّا.

ويحقق ترابطًا بين الأبيات التي امتدت فيها الجملة من خلال العطف أو التعدد؛ لأن المعطوفات والمتعددات تصبح مشدودة إلى المكون الرئيسي في الجملة، قد يكون هذا المكون فعلاً كما في النموذج الذي يمدح فيه الملك فاروق، فتظل الأبيات الثلاثة مشدودة إلى الفعل «رأى» ، وقد يكون اسمًا كما في باقي الأمثلة المذكورة .

وإذا علما أن الجارم يستغل هذه الظاهرة كثيرًا، وعلمنا أنه يستخدم بعض الوسائل اللغوية للربط بين هذه الجمل الممتدة كالعطف والضمير ـ تبين لنا ما يتمتع به النص الشعري لديه من ترابط بنيوي .

ونلمح من خلال القراءة الواعية لديوان الجارم وما أوردناه من نماذج ـ أنه حين يعمد إلى توسيع جملته يستعين في هذا بالجمل، فيعطف جملاً على جمل، ويعدد كذلك جملاً ، وذلك في إطار الجملة الأم، وهذا يسهم في إطالتها واتساعها بصورة كبيرة، ويحقق للجملة نوعًا من الكثافة والعمق، كما أن مثل هذه الجمل الممتدة تكشف عن نفس تمور بالعديد من الأحاسيس، وذهن تتنازعه كثير من الأفكار وتتزاحم عليه كثير من المعاني.

وتجدر الإشارة إلى أن توسيع الجملة يقع بعد اكتمالها تركيبيًّا ودلاليًّا قبل العطف أو التعدد ، كما أن الترابط والتشابك بين الوحدات في العطف يكون أقوى منه في حال التعدد؛ حيث لا تكون هناك وسائل رابطة واضحة كما في العطف .

وقد يلجأ الجارم إلى وسائل أخرى تصبح بها الجملة أشد كثافة وأكثر عمقًا، ومن هذه الوسائل استخدام أسلوب الشرط، الذي ترتبط فيه جملتان، تربطهما أداة من أدوات الشرط المتعددة، فتقوم بينهما علاقة سببية ومسببية، وتنشأ بينهما علاقة ترابط، بحيث لا تستغني إحداهما عن الأخرى، ولشدة الترابط بين جملتي الشرط أطلق النحاة على الأسلوب المكون من : أداة شرط وجملة (فعل الشرط) وجملة (جواب الشرط)

تسمية «الجملة الشرطية»[١] .

وتمتعت الجملة الشرطية بحضور واسع في شعر الجارم، وبخاصة الجملة التي تعتمد على الأدوات (إذا ، إن ، من، كلما ، لو)، وتراجعت درجة حضور الأدوات الأخرى، حتى كادت تختفي.

وقد استخدام الجارم الجملة الشرطية بصورة ترددية تارة، وانتشارية تارة، ومتوالية تارة أخرى.

فالصورة الترددية هي التي تظهر فيها أداة الشرط في أوائل الأبيات، فهي تظهر ثم تختفي ثم تعاود الظهور بعد عدة أبيات ... وهكذا، وفي هذا الإطار قد يعتمد الجارم على أداة واحدة ، كما في قصيدته «تهنئة الفاروق بعيد الفطر» (١ / ١٦٢) التي ترددت فيها الأداة «إذا» أربع مرات ؛ في البيت السابع:

إذَا أبْصَرَ الإحْسَانَ فِيهَا تَلألأَتْ   أسَارِيرُهُ وَاهْتَزَّ بِالْعُجْبِ جَانِبُهْ

ويعني (الليل) الذي سبق صباح يوم العيد .

وفي البيت الثامن والثلاثين:

إذَا اصْطَنَعَ اللهُ امْرَأً جَلَّ سَعْيُهُ   وَعَمَّتْ أيَادِيهِ وَطَابَتْ نَقَائِبُهْ[٢]

وفي البيت الرابع والأربعين:

إذَا الشَّعْبُ وَالاَهُ فَذَلِكَ فَرْضُهُ   وَإنْ هُوَ فَدَّاهُ فَذَلِكَ وَاجِبُهْ

ويعنى ممدوحه الذي يهنئه بالعيد.

---

(١) انظر: بن مالك: شرح لتسهيل. تحقيق لدكتورين: عبد لرحمن لسيد ومحمد بدوي لمختون (هجر لطباعة والنشر و لتوزيع و لإعلان) ٤ ٧٤. و د أمين لسيد: في عم لنحو (د ر لمعارف. لطبعة الر بعة ١٩٨٦م) ٢ ٢٥٢.

(٢) لأيادي: لنعم. لنقائب: لخلال لطيبة.

وفي البيت السابع والستين :

إِذَا مَـدَّ زَنْـدَ الْعَـزْمِ فِـي إِثْـرِ مَطْلَـبٍ   تَدَانَـتْ أَقَاصِيـــهِ، وَلاَنَـتْ مَصَاعِبُـــهْ

ويعني – أيضًا – ممدوحه.

واعتماد الجازم على «إذا» تأكيد للمعنى الذي يبغيه، وإعلان عن وجوده ووقوعه؛ «لأن (إذا) لمـا تيقن وجـوده أو رجح»[1] ، ففـي البيت الأول بيـان لأثـر الإحسـان الفاعل، حتى أنـه دفع الليل إلى التلألؤ والاستبشـار، وفي البيت الثـاني حقيقة لا جدال فيها، وهي أن الله تعالى لما يصطفي عبـدًا من عباده فلابد أن تكون أعماله جليلة، وفي البيت الثالث والرابع يريد أن يكشـف عن منزلة ممدوحـه ورفعة قدره؛ فلذلك كانت (إذا) أولى بالاستعمال في الأبيات .

وقـد يحدث الـتردد، لكن يبـادل الشـاعر بين أدوات شـرط مختلفـة، ففـي قصيدتـه: «مصيف رشـيد» (٢/ ٣٠٧) يسـتخدم الجملة الشـرطية في أوائل الأبيات أربع مرات، يبادل فيها بين ثلاث أدوات (إن، إذا، من) .

ففي البيت السادس والعشرين يقول مخاطبًا رشيد :

إِنْ يُقْصِنِـى عَنْـكِ الزَّمَـانُ وَأَهْلُـهُ   فَـالْحُبُّ عَهْـدٌ بَيْنَنَـا وَذِمَـامُ

وفي البيت الحادي والثلاثين يقول مفتخرًا بنفسه :

إِنْ قَـالَ مَـالَ لَـهُ الْوُجُـودُ برَأْسِـهِ   وَرَنَـتْ لَـهُ الأَسْـمَاعُ والأَفْهَـامُ

وفي البيت الثامن والثلاثين يحذر من سهام الفاتنات الموجودات في رشيد :

فَـإِذَا نَظَرْتَ فَخُـذْ لِنَفْسِـكَ حِذْرَهَـا   إِنَّ الْعُيُـونَ ـ كَمَـا عَلِمْـتَ ـ سِـهَامُ

وفي البيت السادس والخمسين يبغي بيان ما تتمتع به رشيد من صفاء ونقاء:

(١) المرادي: الجنى الداني، تحقيق: الدكتور فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل ص ٣٦٧.

مَنْ شَـــــاءَ فِي ظِلِّ السَّـــــعَادَةِ ضَجْعَـــــةً فَهُنَـــا تُشَـــــادُ صُروحُهَـــا وَتُقَـــامُ

والتحول في استخدام الأدوات له دلالاته، ففـي البيت الأول حين يستخدم الشاعر (إن) التي وضعت «للمشكوك فيه»[١] ، يريـد أن يبين أن ابتعاد الشـاعر عن رشيد أو إبعاده مشكوك فيه حتى لو ابتعـدت الأجساد، لوجود التواصـل العاطفي والشعوري، وفي البيت الثاني تفيد (إن) التقليل، فهو بمجرد قوله قليلاً من الشعر يحرك الكون، وقد تفيد اليقين؛ لأنهـا « قد تدخـل على المتيقن وجـوده إذا أبهم زمانـه »[٢] ، وعلى هذا تكون دلالـة البيت تـأكيدًا لأثر شـعر الجـارم الفعـال في الوجود كلـه، ويريد في البيت الثالث أن يؤكد السحر الفتان لبنات رشيد، وفي البيت الرابع يدعو كل عاقل أن يزور رشيد؛ حيث (من) تستخدم للدلالة على العاقل.

واستغلال الجارم للجملة الشرطية على هذا النحو كثير في شعره[٣] .

أما الصورة الانتشـارية فهي أن تنتشـر الجمل الشرطية في اللوحـة الشعرية، وتتوزع مسهمة في بناء النص الشعري، نحو قوله:

حَمَـــائِمُ أَلْهَاهَـــا النَّعِيـمُ عَنِ الْبُكَـــا وَأَذْهَلَهَـــا عَنْ عَـــابسِ الْعَيشِ نَـاضِرُهْ

إذَا أَرْسَــــــلَتْ أَلْحَانَهَـــا فِي خَمِيلَـــةٍ تَوَثَّـبَ زَهْـرُ الـرَّوْضِ واهْـتَزَّ عَـــاطِرُهْ

لَهَـــا صَـوْتُ دَاوُدَ وَحُسْـــــنُ رَنِينِـــهِ إذَا مَـــا عَلَـتْ مَتْنَ النَّسِـــيمِ مَزَامِـرُهْ

إذَا بَـدأَتْ أَشْــــــجَاكَ أَوَّلُ صَوْتِهَـــا وَإِنْ سَــــكَتَتْ أَعْيَـــا بَيَـــانَكَ آخِـرُهْ

وَإِنْ هَتَفـتْ فِي الـدَّوْحِ مَـــالَ كَأَنّمـــا يُسَـــــايِرُهَا فِـي لَحْنِهَـــا وَتُسَـــــايِرُهْ[٤]

---

(١) لمر دي: لجنى لد ني. ص٣٦٧ .

(٢) لسابق. لصفحة نفسها .

(٣) نظر مثلاً: الديوان. قصيدة «ًعلام لمجمع» ١ ١٦٨. و «لزفاف لمكي» ١ ١٨٠. و«نصل لموت» ١ ٢٤٠. و«لإسكندرية» ١ ٢٧١. و«لغة لعربية» ٢ ٣٢٧. و«رثاء ًمين» ٢ ٤٣٣. و«لصلح بين لقبائل» ٢ ٤٥٢...

(٤) لسابق ٢ ٣٨٢. ٣٨٣ .

ففي الأبيات خمس جمل شرطية، تعتمد في بنائها على أداتين (إذ) و (إن)، ويحاول الشاعر من خلال التبادل بين الأداتين أن يبرز الجمال الساحر للطبيعة الغناء، ويركز منها على الطيور الصادحة وسط الرياض، ويحاول ـ أيضًا ـ بيان أثر غنائها الرائع وسحره الأخاذ بالألباب، فاستخدم الأداة (إذا)، وحاول إبراز هذا السحر حتى في الأحوال المشكوك فيها حال سكوتها وحال صياحها العادي؛ فاستخدم الأداة (إن) .

وهذه الظاهرة نادرة التوارد في شعر الجارم[1] .

وأما الصورة المتوالية فهي أن تتوارد أداة واحدة أو عدة أدوات في أوائل مجموعة أبيات متوالية .

فمن النوع الأول قول الجارم :

أإسَارُ الحُرِّ حَقٌّ سَائِغٌ وَإباءُ الْحُرِّ شَيءٌ لا يُبَاحْ!؟

وَإذَا مُدَّتْ لإحْسَانٍ يَدٌ هَزَّتِ الْفِتْنَةُ أطْرَافَ الرِّمَاحْ!؟

وَإذَا جَفّتْ لَهَاةٌ ظَمَأً ضَنّتِ الأَنْفُسُ بِالْمَاءِ القُرَاحْ!؟

وَإذَا مَالَ أخٌ نَحْوَ أخٍ مَلأَ الأَفْوَاهَ شَغْبٌ وَصِيَاحْ!؟

وَإذَا أنَّ جَرِيحٌ دَنِفٌ لِطَبيبٍ، قِيلَ : لا تَشْكُ الْجِرَاحْ!؟[2]

وتكشف الأبيات عن حقيقة الإنسان الذي لا يرضيه شيء؛ وقد ساق الشاعر ذلك في صورة مجموعة من الحكم؛ ولكي يجعل منها حقائق اعتمد على أداة الشرط (إذا).

ومن النوع الثاني قوله يخاطب الناعي الذي ينعاه أحد أصدقائه :

حَنَانَك؛ إنّا أُمَّةٌ هَدَّ رُكْنَهَا صِرَاعُ لَيَالٍ وَاصْطِلاحُ خُطُوبِ

(١) نظر مثلاً: لديون ٢ ٢٨٢ .

(٢) لسابق ١ ٢٣٧ ـ ٢٣٨ . ودنف: مريض ثقل عيه لمرض.

إذَا كَشَــفتْ عَنْهَـا الْقَمِيصَ بَـدَتْ بهَـا نُــدُوبٌ لِطَعْـنِ الدَّهْــرِ فَـوْقَ نُــدُوبِ

وَإِنْ أرْسَــــــلَتْ فِـى ذِمَّـــةِ الله عَــبْرَةً عَلَى ابْـنِ سُــرًى حَـامِى الذِّمَــار وَثُوبِ

دَهَتْهَــا اللّيَــالِى فِـى سِــــوَاهُ؛ وَلاَ أرَى شَــعُوبًا لِهَـذَا النّــاس مِثْلَ شَــعُوبِ[1]

وتكشف الأبيات عن فعل الزمن في هذه الأمة، فقد أصابها إصابات بالغة، فهي ما تكاد تسكب الدمع على راحل عزيز حتى يفجعها الدهر في آخر.

وقد ترددت هذه الظاهرة بنوعيها في شعر الجارم[2] .

الزاوية الثانية : الظواهر الأسلوبية المشكلة للجملة ودورها في بناء النص:

تركز الدراسة الأسلوبية لإنتاج أديب ما على الصيغ اللغوية الشائعة في عمل الأديب بدرجة تفوق غيرها من الصيغ، ولكن ينبغي أن يتجاوز الدارس التركيز على نسبة الشيوع إلى الدلالة التي تشكل موقفًا وتجسد رؤية؛ لأن مفهوم الظاهرة في علم الأسلوب يشير إلى الملمح التعبيرى البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي[3] .

وقد برزت في شعر الجارم عدة ظواهر أسلوبية ، كان لها أثرها في بناء جملته، وصياغة نصه، وإثراء عمليته الإبداعية دلاليًّا وجماليًّا، كالتقديم والتأخير، والحذف والإضمار، واستغلال إيحاءات الأساليب الإنشائية (الاستفهام، الأمر، النداء..) وغير ذلك من الأساليب .

---

(١) لديو ن ٢ ٤٤٨. و صطلاح خطوب: تتابعها. لذمار: ما يـزمـك حفظه و لدفاع عنه. شعوبًا: مفرقًا ومصدعًا. شعوب: لموت.

(٢) نظر عى سبيل لمثال لسابق: ١ ٢٠٨ ، ٢٠٩، ٢٤٤ ، ٢٥٨، ٢ ٢٨٣، ٣٠٠ ، ٣٧٦ ...

(٣) نظر: د عبد لرحمن لشناوي: شعر عي لجندي در سة ٔسوبية وفنية (رسالة ماجستير. كية د ر لعوم ـ جامعة لقاهرة) ص ٤٢٥. ود صلاح فضل: لأسوب ـ مبادئه وءجر ءته (لهيئة لمصرية لعامة لكتاب. لطبعة لثانية ١٩٨٥م) ص ١٨٩ ، ١٩٠ .

أ ـ التقديم والتأخير:

تردد أسلوب التقديم والتأخير في شعر الجارم بصورة واسعة، وتحققت من خلاله دلالات وإيحاءات في النص الشعري ما كانت لتتحقق بدون استخدام هذا الأسلوب .

وبرز تقديم (شبه الجملة) على الرتب النحوية بروزًا واضحًا، فقد قدم الجارم الخبر (شبه الجملة) في مثل قوله:

مَضَى «النَّجارُ» وَالْعَلْيَاءُ حِصْنٌ عَلَيْهِ بَعْدهُ بَابٌ وَقُفْلُ[1]

حيث تقدم الخبر شبه الجملة (عليه) على المبتدأ (باب) وقد عطف عليه (قفل)، لتأكيد وجود الباب وعليه القفل، وفي هذا دلالة على إحكام الإغلاق، ومن ثم الإيحاء بعظمة الراحل وعلو قدره، فما أحد (بعده) أصبح قادرًا على ولوج باب المجد واقتحام حصن العلياء؛ لأن ذلك انقطع برحيله.

وقدم شبه الجملة على الفعل نحو قوله :

وَيْلاَهُ مِنْ يَوْمِ الْخَمِيسِ فَإنَّهُ يَوْمٌ عَبُوسْ

فِيهِ تَحَارَبَتِ الرِّيَاحُ فَلا تَقُلْ حَرْبَ الْبَسُوسْ[2]

إذ قدم الشاعر شبه الجملة (فيه) على الفعل (تحارب) إشارة إلى يوم الخميس وتخصيصًا له بتحارب الرياح فيه ، وإيحاء بشدة عصفها.

وقد ـ أيضًا ـ شبه الجملة على الفاعل ، كما في قوله:

---

(١) لديون ١ ١٩٠ .

(٢) لسابق ١ ٢٣٦ .

طَـــاحَتْ بـــأَهْلِ الْغَـرْبِ نَـــارُ الْوَغَـى   وَهَبَّـــتِ الرِّيـــحُ بهِـــمْ زَعْزَعَـــــــا
طَـــافَ عَلَيْهِــمْ بـــــالرَّدَى طَـــائِفٌ   فَـــاخْتَرَمَ الأَنْفُـسَ لَمَّـــا سَــــــعَى
وَصَـــــــاحَ فِيهِــمْ لِلتَّــوَى صَـــــائِحٌ   فَصَمَّـتِ الأَسْـــــمَاعُ مُـذْ أسْـــمَعَا(١)

حـدث التقديم والتأخـير في الأبيـات في ثلاثـة مواضع، ففي البيـت الأول قدم شـبه الجملة (بأهل الغــرب) على الفــاعل (نار الوغى)، وفي البيت الثاني قدم شـــبه الجملة (عليهم) و(بالردى) على الفـاعل (طائف)، وفي البيت الثـالث قدم شـبه الجملة (فيهم) و(للتوى) على الفـاعل (صـائح)، وهـذا التقديم والتأخـير أبـرز مدى الخراب والدمـار الذي لحق بلاد الغرب من جراء الحرب، وأوحى إيحـاء كبيرًا بقسوة الحرب وفظاعتها، حيث كـان طواف الطائف (بالردى) أي الموت والهلاك، وصياح الصائح (بالتوى) أي الهلاك والدمار .

وقدم الشاعر ـ أيضًا ـ شبه الجملة على المفعول به، نحو قوله:
كَفَـاكَ حَسْـــبُكَ هَـذَا، أغْمِـدِ الْقَلَمَـا   أصْبَحْـتَ فِـي الْكَـاتِبِينَ الْمُفْـرَدَ الْعَلَمَـا
مَلأْتَ للشُّـــرْبِ كَاسَـــاتٍ مُشَعْشَــعَةً   مَــاذَا عَلَيْـكَ إذَا سَــــــمَّيْتَهَا كَلِمَـا
أهْدَيْتَهَـــا مِنْ عَصِـــيرِ الْفِكْـرِ صَافِيَـــةً   فَمَـــا أثِمَـتْ، وَلاَ شُــــرَّابُهَا أثِمَـــا(٢)

ففـي الأبيات تقـدم شـبه الجملـة (للشــرب) على المفعـول بـه (كاسـات) في البيت الثاني، وتقدم شبه الجملة (من عصير الفكر) على (صافية) ، كما تقدم شبه الجملة (في الكـاتبين) علـى خـبر أصبـح (المفرد)، وقـد أبرز هـذا التقديم المنزلـة الـتي وصل إليهـا الممدوح والمكانة التي تبوأها في مجال الكتابة .

وكما قدم الجارم شـبه الجملة قدم المفردات، فها هو يقدم المفعول به على الفاعل

---

(١) لديو ن ١ ٢٤٦ .

(٢) لسابق ١ ٢٦٣ .

في قوله :

مَـلأَ الشَّـــــــرْقَ مَـوْتُ مَـنْ مَـلأَ الشَّـــــــرْقَ حَيَـــاة وَقُـوَّةً وَزكَانَـــــــهْ[1]

فتوسـط المفعول به (الشـرق) بين الفعل والفـاعل؛ لإفادة تخصيص المكـان بالشرق، وللإيحاء بسرعة انتشار الخبر وعمومه، وتُظْهر المقابلة الموجودة في البيت فداحة المصاب وعظم الفجيعة التي أصابت الشرق بموت أمير الشعراء أحمد شوقي.

ويقدم كذلك خبر كان على اسمها في قوله :

لَهَـــا نَشْــــوَةٌ لَـو أنَّ لِلْكَـرْمِ مِثْلَهَـــا لَمَا كَـانَ إثْمًا أنْ تُسَـاغَ ابْنَـةُ الْكَرْمِ[2]

ففي البيت يمثل الشاعر حـال الأعلام وهي ترفرف بحال النشـوان من شدة السكر، والبيت قـائم على التقديم والتأخير، حيث قدم الخـــبر شـــبه الجملة (لها) على المبتدأ (نشـــوة)، وقدم خبر إن (للكرم) على اسمها (مثلهـا)، وقدم خبر كان (إثمًا) على اسمها (أن تساغ ..)، وهذا أوحى بمدى احتفاء هذه الأعلام المرفرفة بالممدوح .

ويقوم التقديم والتأخير ـ أحيانًا ـ بدور إيقـاعي، حيث يتوسل الجارم من خلاله إلى إقامـة وسائل إيقاعيـة كالتصريع في مسـتهل القصيدة أو الحفاظ على بنيـة إيقاعية معينة كالقافيـة، فمثلاً يتوسـل بـه في قصيدة (رثـاء الزهـاوي) (٢/ ٣٨٢) للوصول إلى إقامة التصريع في المطلع فيقول:

جَفَـا الـرَّوْضَ مُغْـبَرَّ الأَسَـــارِيرِ مَـاطِرُهْ! وَغَـــادَرَهُ قَفْـرَ الْخَمَـــائِلِ طَـــائِرُهْ!

حيـث الترتيب الطبيعـي أن يتقدم (مـاطر) ويتأخر (الروض مغـبر الأسـارير) ولكنه رغبة في إقامة التصـــريع مع الشــطر الثاني لجأ الشـاعر إلى التقديم والتأخير، وجأ إليه

(١) لديو ن ٢ ٢٩٣ . و لزكانة: لفهم و لفطنة.

(٢) لسابق ٢ ٥١٥ . و لكرم: لعنب. و بنة لكرم: لخمر.

- أيضًا - في الشطر الثاني بغرض الحفاظ على وحدة القافية مع أبيات القصيدة، وكثيرًا ما لجأ في العديد من أبياتها للغرض نفسه، ففي البيت الثاني قدم (الحال) على الفاعل والمعطوف عليه (أزاهره)، وفي البيت الرابع والخامس قدم شبه الجملة على الفاعل، فقال:

ذَوَى نَبْتُـــهُ بَعْدَ الْبَشَاشَـــةِ وَارْتَمَتْ   مُصَوِّحَـــــــةً أثْمَـــــارُهُ وَأزَاهِـرُهْ

. . .   .

وَأيْـنَ الّـذِي لَـمْ يَطْرُق الأُذْنَ مِثْلُـــهُ   إذَا صَدَحَـتْ فَـوْقَ الْغُصُـونِ مَزَاهِـرُهْ؟

حَمَـــائِمُ ألْهَاهَـــا النّعِيـمُ عَـنِ الْبُكَـــا   وَأذْهَلَهَـــا عَـنْ عَــابسِ الْعَيْـشِ نَـاضِرُهْ

وعلى هذه الوتيرة سارت كثير من أبيات القصيدة، فلو لم يحدث تقديم وتأخير، واحتلت كل رتبة نحوية مكانها لاختلت وحدة القافية، بل اختل الوزن أيضًا .

وهذا اللون من التقديم والتأخير ليس مقصورًا على إنتاج الوظيفة الإيقاعية، حيث لا نعدم فيه دلالات وإيحاءات، ففي المطلع ـ مثلاً ـ يتطلع الجارم إلى الكشف عن الأثر البالغ الذي خلفه الفقيد وراءه، فقد جفا المطرُ الروض فما عاد ينزل عليه فتركه عابسًا متجهمًا، وغادره الطائر لما أقفرت خمائله، فالتقديم والتأخير ـ هنا ـ أبرز هذا الأثر، وفي هذا إيحاء بمنزله المرثي وعلو مكانته .

ب ـ الحذف والإضمار:

توسل الجارم بهذه الوسيلة في بناء جملته وإنتاج دلالاتها وإيحاءاتها، وهذا من شأنه أن يسهم في بناء النص وإنتاج دلالاته وإيحاءاته. وقد تعددت ألوان الحذف في شعر الجارم، فحذف المبتدأ في مطلع قصيدة «مصر الوالهة» فقال:

جَلَـــلٌ ، هَـــزَّ كُـــلَّ رُكْـــنٍ وَهَـــدَّا   وَمُصَـــــابٌ، رَمَى الْقُلُـوبَ فَـــأَرْدَى
كُـــلُّ صَـــدْرٍ بـــــــــهِ أنِـــينٌ وَوَجْـدُ   مُرْسِـــــــــلٌ خَلْفَـــــهُ أنِينًـــا وَوَجْدَا
عَـبَراتٌ، مِنْ سَـــــاكِبٍ لَيْـسَ تَرْقَـا   ووَجِيبٌ مِـنْ خَـــــافِقٍ لَيْـسَ يَهْـدَا
وَنَشِـــــيجٌ أقَضَّ مِـنْ مَضْجَعِ اللَّيْـلِ   وَمَـــاجَتْ لَـــهُ الْكَوَاكِبُ سُـــهْدَا(١)

فالشـاعر يبـدأ الأبيـات بحـذف المبتدأ، فلا يخبرنـا بماهيـة الأمر الجلـل الذي زلزل الأركان وأصـاب القلوب، وهذا يوحـي بثقل المصيبـة على نفسـه، حتى أنـه عجز عن البوح بها، وبذلك أطلق العنان للقارئ أو السامع ليتصور الخطب ويشعر بهوله.

ومن ألوان الحذف حذفه الجواب عن سؤال ألقاه، ليترك للقارئ أو السامع التفكير في الإجابة، وذلك نحو قوله:

روَايَـــةٌ مَـــا أقَـامُوا سَـــبْكَ حَبْكَتِهَـا   وَلاَ أجَـــادُوا لَهَـــا لَفْظًـــا وَتَلْقِينَـــا
قَـدْ حَيَّرتْنَـــا، أمَأْسَـــــاةٌ؟ أمَهْزَلَـــةٌ؟   فَالسُّـخْفُ يُضْحِكُنَا وَالْجَهْلُ يُبْكِينَا(٢)

ففي البيت الثـاني ترك الشاعر الإجابـة عن السؤالين اللذين طرحهمـا لمعرفة السامع والقـارئ بالإجابة، إذ الاستفهام في كلا السـؤالين تقريري، كما حذف ـ أيضًا ـ المبتدأ في البيت الأول لمعرفـة السامع والقـارئ بماهية الروايـة، وهي ادعـاء اليهود أن فلسطين موطنهم الأصلي، وفي الحذف إيحاء بفجاجة اليهود وسخفهم وفظاعة النكبة التي منيت بها فلسطين، حتى ثقل على نفس الشـاعر تقريرها مباشرة فألقاها في صورة الاستفهام محذوف الإجابة، وحذفها في البيت الأول ولم يصرح بها .

ومن ألوان الحذف ـ أيضًا ـ حذف أداة النداء، كما في قول الجارم :

---

(١) الديوان ١ ٣٧٣ . وجل: خطب عظيم. ترقـا: تجف وتنقطع. لنشيج: لبكـاء يغص به لبـاكي في حلقه من غير نتحاب. ماجت لكو كب: ضطرب سيرها و ختنف.

(٢) السابق ٢ ٢٨٨ .

أبَـا مِصْـرَ، هَلْ تُصْغِـي وَللشِّـعْرِ دَمْعَـةٌ بهَـا الْحُـبُّ صَفْـوٌ، وَالْوَفَـاءُ مُـذَابُ؟[١]

فحذفت أداة النداء (يـا) الدالـة على البعـد، والحذف ـ هنـا ـ للدلالـة على القرب، وكأن الفقيد حتى بعد موتـه لا يزال قريبًا إلى الشـاعر، حيث لا مسافة تفصل بها أداة النداء بينهما، ويؤكد هذا ما ذكره الشاعر في الشطر الثاني من الحب الصافي والوفاء الخالص.

ومن ألوان الحذف كذلك حذف الخبر في مثل قول الجارم :

قَـالُوا: أجَـدْتَ الْمَرَاثِـى فَقُلْـتُ: إنَّ، وَإنِّـي[١]

أي، قلت: نعم، وإنى أجيدها ، فحذف الخبر؛ ليدلك على اعتزازه الشديد بنفسه.

ج ـ الأساليب الإنشائية :

اتكأ الجارم كثيرًا على «الأسلوب الإنشائي» ، وأفاد من تنويعاته المتعددة، وتلويناته المختلفـة، وإيحاءاتـه المكتنزة، وتنصب الدراسـة على أبرز الأسـاليب الإنشـائية (الأمر، والنهي، والاستفهام، والنداء) لما لها من دور إيحائي ودلالي وبنائي في النص الشعري.

(١) أسلوب الأمر:

تردد الأمر كثـيرًا في شعر الجـارم ، وشـكل نوعًا من اللغـة الحواريـة الخطابية، أتت تارة هامسة، ووقعت تارة أخرى في سلبية المباشرة والنثرية .

فاللغة الهامسة يمثلها قوله :

أيْـنَ قَلْـبِي؟ غَصَبُـوهُ، فَاسْـأَلُوا «جَـارَةَ الـوَادِى» عَـنِ الْمُغْتَصِـبِ
وَاشْـفَعُوا لِـي، وَاحْـذَرُوا غَضْبَتَهَـا آهِ مِـنْ صَوْلَـةِ هَـذَا الْغَضَـبِ
ثُـمَّ قُولُـوا: مُسْـتَهَامٌ وَصِـبٌ وَيْلَتَـا لِلْمُسْـتَهَامِ الْوَصِـبِ[٣]

---

(١) الديوان ١ ٣٠١ .
(٢) لسابق ١ ٣٢١ .
(٣) لسابق ١ ٢١٤ . وجارة لو دي: و دي لبقاع ببنان. مستهام: هائم. لوصب: لمريض لمتعب.

يتوارد الأمر في الأبيات أربع مرات، في صورة حوارية أحد جانبيها صامت، وهذه الصورة تكشف عن حالة المعاناة التي يعانيها الشاعر، فهي حالة نفسية موزعة بين الحنين والرغبة) و (الخوف والحذر)، فالشاعر راغب في وصل «جارة الوادى» التي يحن إليها، لكنه يخاف الهجر ويحذر الغضب؛ ولذلك جاءت لغته متكسرة متوسلة «اسألوا ، واشفعوا ، احذروا، ثم قولوا: مستهام وصب، ويلتا للمستهام...»

ونلمح أن الأمر خرج عن معناه الحقيقي وهو طلب الحصول على شيء على سبيل الاستعلاء والإلزام إلى محض الالتماس والتمني .

ووقوع الشاعر في سلبية اللغة المباشرة النثرية يتجلى أوضح ما يكون في المواقف الإرشادية الوعظية، ومن ذلك قصيدة «وصية» التي هي عبارة عن مجموعة وصايا ونصائح يمكن أن تلقى في أي محفل خطابي:

يَا ابْنَتِى إنْ أرَدْتِ آيَةَ حُسْنٍ وَجَمَالاً يَزِينُ جِسْمًا وَعَقْلاَ

فَانْبِذِى عَادَةَ التَّبَرُّجِ نَبْذًا فَجَمَالُ النُّفُوسِ أسْمَى وَأعْلَى

... ...

ثُمَّ كُونِى كَالشَّمْسِ تَسْطَعُ للنَّاسِ سَوَاء: مَنْ عَزَّ مِنْهُمْ وَذَلا

... ...

وَجْعَلِى شِيمَةَ الْحَيَاءِ خِمَارًا فَهْوَ بالْغَادَةِ الْكَرِيمَةِ أوْلَى[1]

يستمر الشاعر على هذا النحو في القصيدة كلها، فيتكرر فعل الأمر ثماني مرات في سبعة أبيات من مجموع أبيات القصيدة البالغة أربعة عشر بيتًا، وهذا عدد ليس بالقليل، وكثرة صيغة الأمر تفسر الخطابية البارزة في الأبيات.

ويتوارد فعل الأمر في شعر الجارم في صورة محور تنسج حوله مجموعة من الخيوط

(١) الديوان ١ ١٠٨ .

الشعرية تارة، وبصورة متراكمة تارة، وبصورة جزئية تارة أخرى.

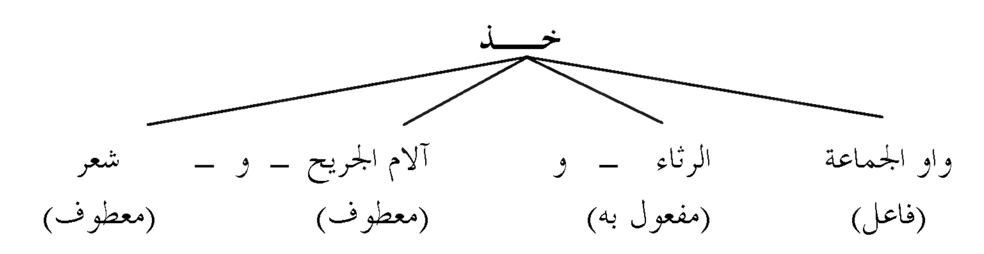
ويأتي الفعل المحور ـ أحيانًا ـ متصدرًا للوحة، كما في قوله :

خُـذُوا مِنّى الرِّثَاءَ دُمُوعَ عَيْنٍ   تَكِلُّ الْمُعْصِرَاتُ وَلا تَكِلُّ

وَالآمَ الْجَرِيحِ، أطلّ نَبْلٌ   يُزَاحِمُ جانِبَيْهِ وَغَارَ نَبْلُ

وَشِعْرًا يُلْهِبُ الأَشْجَانَ جَزْلاً   كَمَا أذْكَى لَهِيبَ النّار جَزْل[1]

يمثل الفعل «خذ» مركزًا تدور الأبيات في فلكه؛ حيث يطلب منهم أن يأخذوا الرثاء والآلام والشعر، ويبرز حرف العطف الواو رابطًا يربط الخيوط ويشدها بعضها إلى بعض .



ويتكرر الفعل المحور ـ أحيانًا أخرى ـ كما في قوله :

جَدَّدِي يَا رَشِيدُ لِلْحُبِّ عَهْدًا   حَسْبُنَا حَسْبُنَا مِطَالاً وَصَدًّا

جَدِّدِي يَا مَدِينَةَ السِّحْرِ أحْلامًا، وَعَيْشًا طَلْقَ الأسَارِيرِ رَغْدَا

جَدِّدِي لَمْحَةً مَضَتْ مِنْ شَبَابٍ   مِثْلَ زَهْرِ الرُّبَا يَرِفُّ وَيَنْدَى[2]

---

(١) لديون ١ ١٨٩ .

(٢) لسابق ١ ٤٩ .

حيث يتكرر الفعل «جدد» ثلاث مرات، وفي تكراره تعبير عن رغبة الشاعر الملحة في عودة ذكريات الماضي الرائعة .

أما الصورة المتراكمة فهي أبرز أنواع الأمر تواردًا، ويمثل التراكم ـ أحيانًا ـ نوعًا من الموازنة، حيث إن الأفعال تتردد في أوائل الأبيات، كما في قوله:

جِنَايَةُ الوَالِدِ نَبْذُ ابْنِهِ فِى عُسْرِهِ، إنْ كَانَ، أوْ يُسْرِهِ

. . . .

فَعَاقِبُوا الآبَاءَ إنْ قَصَّرُوا لابُدَّ للسَّادِرِ مِنْ زَجْرِهِ

وَأنْقِذُوا الطِّفْلَ ، فَمَا ذَنْبُهُ إنْ جَمَحَ الوَالِدُ فِى خُسْرِهِ؟

وَعَلِّمُوهُ عَمَلاً صَالِحًا يَشُدُّ ـ إنْ كَافَحَ ـ مِنْ أزْرِهِ

رَبُّوهُ فِى الرِّيفِ، لَعَلَّ الْقُرَى تُصْلِحُ مَا أعْضَلَ مِنْ أمْرِهِ(١)

حيث تتوالى أفعال الأمر في بداية الأبيات (عاقبوا، أنقذوا، علموا، ربوا) لِتُبين عن كثرة الواجبات الملقاة على عاتق المجتمع، وبخاصة الآباء، تجاه الأطفال الصغار.

وتنتشر الأفعال المتراكمة وتتوزع على مستوى الأبيات، كما في قوله:

سِرْ أيُّهَا الشِّعْرُ وارْكَبْ كُلَّ نَاجِيَةٍ مِنَ الرِّيَاحِ فَقَدْ ألْقَتْ بأَرْسَانِ

سِرْ بالرِّيَاضِ وَخُذْ مِنْهَا نَضَارَتَهَا وَنَاغِ مَا شِئْتَ مِنْ وَرْدٍ وَرَيْحَانِ

الْكَوْنُ أُذْنٌ لِمَا تُلْقِيهِ وَاعِيَةٌ فَامْلأْ مَدَاهُ بصَوْتٍ مِنْكَ رَنَّانِ

وَبَلِّغِ الأَرْضَ أنّا فِى حِمَى مَلِكٍ صَوْبُ الْحَيَا وَنَدى كَفَّيْهِ سِيَّانُ(٢)

---

(١) الديوان ٢/ ٣١٩ . والسادر: الذي لا يبالي ما يصنع. جمح: ركب هواه.

(٢) السابق ٢/ ٣٨٩ . والناجية: الناقة السريعة تنجو بمن ركبها. الأرسان: جمع رسن، وهو الزمام. صوب الحيا: انصباب المطر.

إذا تكثر أفعال الأمر في الأبيات وتتوزع وتنتشر بصورة غير منتظمة؛ لتعبر عما يريده الشاعر من الشعر أن: يسير ويركب، ويسير ويأخذ، ويملأ، ويبلغ، فالصورة تمتلئ بالحركة والصوت، حركة الشعر وأصواته.

أما توارد الفعل الأمر بصورة جزئية يتراءى ثم يتوارى، كما في قوله:

فَارُوقُ أنْتَ مَنَاطُ آمَالِ الْحِمى ... وَسُلالَةُ الأَمْجَادِ مِنْ نُصَرَائِهِ

أعْلَى أبُوكَ بَنَاءَ (مِصْرَ) فَزَاحَمَتْ ... زُهْرَ الْكَوَاكِبِ رَاسِيَاتُ بِنَائِهِ

وَأرَى (فُؤَادًا) فِيكَ فِي قَسَماتِهِ ... وَمَضَائِهِ وَذَكَائِهِ وَسَخَائِهِ

تَبْدُو أيَادِي الْغَيْثِ فِي زَهْرِ الرُّبَا ... وَيَعيشُ سِرُّ الْمَرْءِ فِي أبْنَائِهِ

أشْرِقْ عَلَى الْوَادِي فَأَنْتَ حَيَاتُهُ ... وَعِمَادُ نَهْضَتِهِ وَمَجْدُ لِوَائِهِ[1]

ففي هذه اللوحة ظهر فعل الأمر مرة واحدة، بل إنه لم يظهر في القصيدة كلها إلا أربع مرات، ولأنها قصيدة مدح فقد كثر ارتكاز الشاعر فيها على المضارع والماضي.

ويخرج الأمر ـ كما أشرنا ـ عن معناه الحقيقي وهو طلب حصول شيء على وجه الإلزام والاستعلاء إلى معانٍ أخر، ففي قول الجارم :

نَبِي الْهُدَى قَدْ حَرَّقَ الأَنْفُسَ الصَّدَى ... وَنَحْنُ لِفَيضٍ مِنْ يَدَيْكَ ظِمَاءُ

أفِضْهَا عَلَيْنَا نَفْحَةً هَاشِمِيَّةً ... يُلَمُّ بَهَا جُرْحٌ وَيَبْرَأُ دَاءُ[2]

الفعل «أفضها» فعل أمر، خرج عن معناه الحقيقي، فأفاد الالتماس الممزوج بالتعظيم، ولا تخفي دلالته على الوفرة والكثرة، وهذا يدل على طمع الشاعر الكبير في كرم رسول الله ﷺ.

---

(١) لديو ن ٢ ٣٩٧ .

(٢) لسابق ١ ١٩ .

وفي قوله :

صَــــوَّرَ الله فيـــكِ مَعْنَـــى الْخُلُـــودِ   فَـــابْلُغِي مَـــا أرَدْتِـــــهِ ثُمَّ زيـدِي[1]

أفـاد فعل الأمر (ابلغي، زيدي) الحـث والحض على إكمـال مسـيرة التقدم نحو المجد والرافعة .

وفي قوله :

يَـا أرْضُ وَيْحَكِ قَدْ رَويتِ فَأَسْـــئِري   وَكَفَـــاكِ مِـنْ تِلْكَ الدِّمَـــاءِ كَفَـــاكِ[2]

أفـاد الفعل (أسـئري) التهديد والزجر، حيث يزجـر الشـاعر الأرض ويطلـب منها الكف عن ابتلاع الدماء .

وفي قوله:

وَلْيَعِـــشْ لِلْبِـــلادِ فَـــــــارُوقُ مصــــرٍ   قُـدْوَةَ النَّـــــاهِضينَ رَمْـــزَ الأمَـــــانِي[3]

أفاد الفعل (ليعش) المضارع المقرون بلام الأمر ـ التعظيم والدعاء للممدوح .

(٢) أسلوب النهي :

أسـلوب النهي لم يـتردد في شـعر الجـارم بكـثرة، ومع ذلك كـان لـه دوره الدلالي والإيحائي . وهـو يعني طلب الكـف عن الفعل على وجـه الاسـتعلاء والإلزام، ولكنـه خـرج في كثـير من الأحيـان عـن هذا المعنى إلى معـان أخر، فهو (أي النهـي) قد يفيد التوبيخ والتقريـع، كما في قول الشـاعر موبخًا أولئـك الذين يغفلون عن الأعمى العاجز ويتركونه لمصيره:

---

(١) الديوان ١ ٢١ .

(٢) لسابق ١ ٤٦ .

(٣) السابق ١ ٧٦ .

لاَ تَضُمُّـوا إلَـى أسَـــــــاهُ عَمَـى الْجَهْـلِ فَيَلْقَـى النّكَـــالَ بَعْـدَ النّكَـــالِ
كُـلُّ شَـــــــــيْءٍ يُطَـــاقُ مِـنْ نُـوَبِ الأَيَّـــامِ إلاّ عِمَايَـــــةَ الْجُهَّـــالِ(١)

ولعـل الذي يؤكد إفادة أسـلوب النهـي (لا تضموا) التوبيخ والتقريع وصف أولئك الغافلين أو المتغافلين بأنهم جهال، وأن ما هم فيه ليس إلا عمى الجهل.

وقد يقصد الشاعر من نهيه بث الطمأنينة وإنزال السكينة في قلب المخاطب، وذلك في مثل قوله مخاطبًا (دار العلوم) :

لا تَهَـــــابي دَارَ الْعُلُـومِ مُلِمًّـــــا آفَـــــةُ الْمَجْـدِ وَالْعُـلا أنْ تَهَـــابِى

. . . .

لا تُرَاعِـى وَفِـي الْكِنَانَـــــةِ سَـــــعْدٌ بَيْـنَ أشْـــبَالِهِ الشِّـــدَادِ الصِّلابِ(٢)

ويكشـف النهى (لا تهـابي، لا تراعي) عن حـب وتلطف من الشـاعر بدار العلوم، وكأنها ابنة له صغيرة خائفة يبغي التهدئة من روعها .

ويتطلع الشـاعر ـ أحيانًا ـ من وراء أسلوب النهي الإرشاد والنصح والحث، كما في قول الشاعر يحث العرب على الإقدام وعدم الخوف من اليهود:

لا تَرْهَبُـوا الْقَـوْمَ فِـى مَـالٍ وَفِـى عـدَدٍ إنَّ الْفَقَـــاقِيعَ تَطْفُـو ثُـمَّ يَمْضِينَـــا(٣)

بـل إن أسـلوب النهي يـأتي ـ أحيانًـا ـ لإفـادة التعظيم، كمـا في قول الشـاعر يمدح الملك فؤاد :

---

(١) الديوان ١ ٦٠ .

(٢) لسابق ١ ١٢٠، ١٢١ .

(٣) السابق ٢ ٢٩٠ .

لا تَدْهَـشِ الدُّنْيَـــا، فَصَوْلَـــــةُ، عَزْمِـــهِ   أقْوى عَلَـى كَبْـحِ الصِّعَـــابِ وَأَقْـدَرُ[1]

(٣) الاستفهام:

برز الاستفهام بروزًا واضحًا في ديوان الجارم، بحيث شكل ظاهرة دائمة الحضور في قصائده، وبذلك لا يعد «حالـة طارئة على التركيب، بل هو داخل في نسيجه، متفاعل معه»[2] ، وقد تمتعت أدوات استفهامية معينة بحضور واضح، وهذه الأدوات هي (هل والهمزة، أيـن، متى ، مـن ، مـا) على حين نـدر اسـتخدام الأدوات الأخرى. ويـأتي الاستفهام داخل القصيدة لدى الجارم بصور شتى، فقد يتوارد متفرقًا أو مجتمعًا، موحد الأداة أو متنوعها، وقد يأتي في مفتتح القصيدة أو خاتمتها .

فأمـا الاسـتفهام المتفـرق فهو الـذي يظهر ويختفـي في أثنـاء القصيدة[3] ، كمـا في قصيدة الجارم «صدى أنات حائرة» (١/ ٢٢٧) التي ظهر فيها أربع مرات:

الأولى في البيت السادس:

سَــــــبَحَتْ فِـى عَوَالِـمِ النُّـور «زَيْـنٌ»   أيْـنَ مِنْهَـــا الْغَرِيـقُ فِـى ظُلُمَاتِــــهْ؟

ويكشف الاستفهام في البيـت عن مفارقة ناتجة عن المقابلة بين صورة «زين» المرثية وهـي ناعمـة سـابحة في عـوالم النور ، وصورة هـذا الذي يئـن لفراقهـا، حتى غرق في ظلمات يأسه ومعاناته.

والثانية في البيت الثالث عشر، حينما يقول مخاطبًا هذا الآسِي :

---

(١) لديو ن ٢   ٣٤٥ .

(٢) د حسني عبـد لجليل يوسف: ًسوب لاستفهام في لشعر لجاهـي ـ لتركيب و لموقف و لدلالة. در سة نحوية وبلاغية لأساليب لاستفهام في ضوء الموقف الشعري (در لثقافة لنشر و لتوزيع. لقاهرة) ص ٢ .

(٣) انظر على سـبيل المثال الديـوان: قصيدة «ذكرى قاسـم ًمين» ١   ١١٠. و«ميلاد لأمـيرة فريال» ١   ٢٥٣. وغيرهما .

قُلْـتَ شِـــــعْرًا فَلَـمْ يَكُــنْ غَـيْرَ بَحْـرٍ   مَــنْ دُمُـوعٍ طَفَــــا بتَفْعِيلاتِــــــهْ
وَبَعَثْـتَ الشُّــــــجونَ فِـى كُـلِّ صَـدْرٍ   وَأَثَـرتْ الْمَكْبُـوتَ مِــنْ زَفَرَاتِــــــهْ
فَاقْتَسَـــــمْنَا لَوْعَـــاتِ قَلْبِـكَ فَــانْظُرْ   هَـلْ أفَـاقَ الْمِسْــــكِينُ مِنْ لَوْعَاتِــهْ؟

وبالرغم من مشاطرة الشاعر لمخاطَبه حزنه فإنه ـ لشدة وقع المصيبة ـ يشك في إفاقته من حرقته ولوعته، وهذا ما أفاده الاستفهام (هل أفاق المسكين من لوعاته؟) .

والثالثة كانت في البيت الثاني والعشرين عند قوله :

كُلُّنَـــا مَسَّـــــــــهُ مِـنَ الدَّهْـرِ ظُفْرٌ   آهِ مِـــنْ ظُفْــرِهِ وَمِــنْ فَتَكاتِــــــــهْ
وَأَدَتْنَــــا بَنَاتُــــــــهُ بَرزَايَاهَـــــا، وَمَــنْ ذَا يَسْـــــــــطِيعُ وَأدَ بَنَاتِــــــهْ؟

والاستفهام يكشف عن سطوة الزمن القاهرة وقسوته، فلا يستطيع المرء مهما بلغت قوته أن يرد فعله أو ينفك عن إساره.

أما الرابعة فقد بدت في البيت الخامس والعشرين في قوله:

مَــــا حَيَـــــاةُ الْمُحِـبِّ بَعْـدَ حَبِيـبٍ   قَبَـسَ النُّـورُ والْهَـوَى مِـنْ حَيَاتِــــهْ؟

والاستفهام يشي بأنه لا قيمة للحياة إذا فقد الحبيب؛ وبهذا يلخص الشاعر تجربته في هذا البيت .

وأما الاستفهام المجتمع الذي تتوالى فيه الاستفهامات فتتعدد أنماطه في شعر الجارم، فهو ـ أحيانًا ـ يعتمد على أداة واحدة في صدر اللوحة، ثم يكرر الاستفهامات معتمدًا على عطف المستفهم عنه، وذلك نحو قوله مخاطبًا (الإسكندرية) :

أحقًّـــــا أنَّ لَيْلَــكِ صَــــــارَ لَيْــلاً   وَمَغْنَـى اللَّهْـو قَـدْ أمْسَــــى ظَلامَــا؟
وَأنَّ حِـــدَادَ لَيْلِــكِ طَرَّزَتْـــــــــهُ   دُمُـــوعٌ للثَّوَاكِـــلِ وَالْيَتَــــــــامَى؟

وَأنَّ مَلاعِبًـــــا ضَحِكَـــتْ زَمَانًـــــا   غَــدَتْ بِيَــدِ البِلَـى طَلَــلاً رُكَامَـــا؟
وَأنَّ الْغِيـــدَ فِيـــكِ وَكُـــنَّ زَهْـــرًا   تَخَــيَّرْنَ الْخُــدُورَ لَهَـــا كِمَامَـــا؟
وَأنَّ الْبَحْــرَ لَــمْ يَنْعَــمْ بوَجْــــــهٍ   صَبَـــــاحِيٍّ، وَلَـمْ يَهْصِـرْ قَوَامـــا؟
وَلَـمْ تَمْشِ السَّـــواحِرُ فِيـــهِ صُبْحًـا   وَلَـمْ تَمْـلأْ شَــــــوَاطِئَهُ غَرَامـــا؟[1]

وتردد الاستفهام على هذه النحو محذوف الأداة ـ عدا الاستفهام الأول ـ يشف عن لهفة الشاعر وتطلعه الشديد إلى معرفة ما صارت إليه المدينة الجميلة (الإسكندرية)، كما يكشف عن رغبته الملحة في ألا يكون أصابها مكروه، فمن ثم لم يكن عنده وقت لذكر الأداة فحذفها .

ويظهر الاستفهام المجتمع معتمدًا على أداة استفهام تتردد في صدر كل بيت من أبيات الدفقة الشعرية، ومن ذلك قوله :

أرْسَــــــلَ اللهُ لِلْكِنَانَــــةِ نَدْبًــا   هِـــبْرِزِيَّ الأَعْـرَاقِ وَالْعَزَمَــــاتِ
فَأَتَاهَـــا (مُحَمَّــدٌ) جَــدُّ (إسْــــــمَاعِيلَ) بِـــالْخِصْبِ مُورِقًـــا وَالْحَيَـــاةِ
هَــلْ رَأيْــتَ النَّجْــمَ الَّــذِى يَبْهَــرِ العَيْــنَ وَيَمْحُــو دَيَـــاجِرَ الظُّلُمَــــاتِ؟
هَــلْ رَأيْتَ الْغَدِيــرَ يَنْسَــــــابُ فِـى الْقَفْــرِ فَيَهْــتَزُّ مَخْصِــبَ الْجَنَبَـــاتِ؟
هَـلْ رَأيْـتَ الْحَيَـــاةَ تَسْــــرِى إلَى الْجِسْـــمِ فَتُحْيِى عِظَامَـــهُ النَّخِرَاتِ؟
هَـلْ رَأيْــتَ الآمَــــالَ بَعْـدَ نِفَـــارٍ؟ وَاقْتِبَـــالَ الشَّـــــبَابِ بَعْـدَ فَـوَاتِ؟[2]

والجارم في الأبيات يريد أن يحمل المخاطب على الإقرار بفضل ممدوحه على مصر وأهلها، ويبغي ـ كذلك ـ إبراز هذا الفضل؛ ولذلك أتى بالاستفهام التقريري، ثم

---

(١) لديو ن ١ ٢٧٤ .

(٢) السابق ١ ٩٩، ١٠٠ . و لندب: لسريع إلى لفضائل لذي يخف لقضاء لحاجة عندما يندب إليها. هبرزي لأعر ق والعزمات: طيب لأصول. قوي فيما يهم به ويعزم عيه. محمد: هو محمد عي باشا. وإسماعيل: هو لخديوي إسماعيل بن إبر هيم بن محمد عي. لدياجر: جمع ديجور. وهو لظلام. لنخر ت: لبالية لمفتتة. لنفار: لتباعد و لفوت.

كرره على مدار أربعة أبيات، وفي هذا التكرار بيان لمجالات الفضل المتعددة .

وقد يأتي الاستفهام المجتمع مكرر الأداة مع العطف، ومن هذا القبيل قوله :

فَدَيْتُكَ! هَلْ إلَى الأُخرَى بَرِيدٌ؟ وَهَلْ لِتَزَاوُرِ الأَرْوَاحِ سُبْلُ؟

وَهَلْ يَبْقَى الْفَتَى بَعْدَ الْمَنَايَا لَهُ بِالأَهْلِ وَالإِخْوَانِ شُغْلُ؟

وَهَلْ تَصِلُ الدُّمُوعُ إلَى حَبِيبٍ وَيَعلَمُ حُرْقَةَ الأَشْجَانِ نَجْلُ؟

وَهَلْ لِي بَيْنَ مَنْ أَهْوَى مَكَانٌ إذَا قَوَّضْتُ رَحْلِي أوْ مَحَلُّ؟

وَهَلْ فِي سَاحَةِ الْجَنَّاتِ نَهْرٌ يَزُولُ بِمَائِهِ حِقْدٌ وَغِلُّ؟

وَهَل إنْ سَاءلَ الأَحْيَاءُ قبرًا يُجَابُ لِصَيْحَةِ الأَحْيَاءِ سُؤْلُ؟(١)

وبناء الأبيات على الاستفهام ـ على هذا النحو ـ كشف عن نفس محطمة، شاكة في كل شيء حولها؛ نظرًا لهوان الدنيا وتحولاتها، كما تشي الاستفهامات بحالة من التحسر والتفجع، بل التطلع إلى القرب من الفقيد.

وقد يستخدم الجارم الاستفهام المجتمع مترددًا بدون العطف ومعه، مثال ذلك قوله:

مَنْ ذلِكَ الشَّعْشَاعُ طَالَ كَأَنَّه صَدْرُ الْقَنَاةِ وَعَامِلُ الْعَسَّالِ؟

مَنْ ذَلِكِ النِّمرُ الْوَثُوبُ؟ وَذَلِكَ الأَسَدُ الْمُزَمْجِرُ ذُو النِّدَاءِ الْعَالِي؟

وَمَنِ الّذِى اخْتَرَقَ الصُّفُوفَ كَأَنَّهُ قَدَرُ الإلَهِ يَسِيرُ غَيْرَ مُبَالِى؟(٢)

والاستفهام يوحي بعظمة المرثي وعلو شأنه، فليس المقصود السؤال عن الشخص الذي يتصف بهذه الصفات، وهذا الإيحاء من شأنه أن يعمق الفجيعة فجيعة فقد المرثي.

---

(١) الديوان ١ / ١٩١ .

(٢) السابق ١ / ٣٤ .

وقد يستخدم الجارم الاستفهام المجتمع بصورة مكثفة، فيتكرر أكثر من استفهام في البيت الواحد، ومن هذا القبيل قوله معبرًا عن ذهوله وعجبه من لبنان وجماله:

قُلْتُ: هَذِى جَنَّةٌ؟ أمْ مَا أرَى؟ أمْ تَهِاويلُ خَيَالٍ كَذِب؟
أمْ أنَا غَيْرِى؟ وَإلاّ مَنْ أنَا؟ أمْ هَوَ السِّحْرُ غَدَا يَلْعَبُ بي؟[1]

فالاستفهام يتكرر في البيتين ست مرات، ليوحي بحالة الحيرة والشك التي اعترت الشاعر عند مشاهدة ما آل إليه لبنان بعد ثورته الوطنية، وما يحوزه من جمال ساحر، ولذلك تتلاحق الاستفهامات كاشفة عن تلك الحيرة، مبرزة حالة الذهول التي أصابته؛ فلم يستطع التعبير عنها عن طريق التقرير أو الإخبار، فلجأ إلى الاستفهام المعتمد على تعدد الأدوات .

ويستخدم الجارم أسلوب الاستفهام المجتمع متعدد الأداة بأوضح من هذا في رثائه الزهاوي:

إذَا لَمْ يكُنْ فِى الْحَرْبِ قَلْبكَ بَاتِرًا فَمَاذَا يُفِيدُ الْمَرْءَ فِى الْحَرْبِ بَاتِره؟
حنانًا له! كِيْفَ اسْتَقَرَّتِ بهِ النّوَى؟ وَكَيْفَ ثَوَى بَعْد التّلَهُّف حَائِرهْ؟
وَهَلْ بَعْدَ لَيْلٍ فِى الْحَيَاةِ مُؤَرَّقٍ كَثِير التّظَنّى أبْصَرَ الصُّبْحَ سَاهِرُهْ؟[2]

وتتعدد دلالات الاستفهام في هذه الأبيات، فأفاد الاستفهام الأول (ماذا يفيد المرء في الحرب باتره؟) النفي، والمعنى إذ لم يكن قلب المحارب سيفًا (يقصد شجاعًا) فلن يفيده السيف الذي في يده، يريد أن الشجاعة ليس مصدرها السيف وإنما مصدرها ـ أولاً ـ القلب الشجاع، وأفاد الاستفهام الثاني والثالث (كيف استقرت ...؟ وكيف

---

(١) لديو ن ١ ٢١٢ .

(٢) لسابق ٢ ٣٨٦ .

ثوى..؟) التلهف والتشوق من جهة الشاعر إلى معرفة حال المرثي بعد رحيله، فكيف ـ هنا ـ سؤال عن الحال فهي على الحقيقة، وعلى نفس المنوال جاء الاستفهام الرابع هل بعد..؟) فالشاعر يتطلع إلى معرفة ما آل إليه المرثي بعد حيرته وشكه طوال حياته في الدنيا .

ويجيء الاستفهام في مفتتح بعض قصائد الجارم، فمن ذلك قصيدته «فارس الصحافة» التي يستهلها بقوله:

سَدَّ الْقَضَاءُ مَنَافِذَ الأَسْمَاعِ   مَاذَا يَقُولُ إذَا نَعَاكَ النَّاعِي؟[١]

ويكثر الاستفهام في مفتتح قصائد الرثاء[٢] وقصائده التى تعبر عن قضايا اجتماعية مؤلمة[٣] ، وهذا يشي منذ المفتتح بحالة القلق التى تمور بها نفس الشاعر.

ويجيء الاستفهام كذلك في خاتمة بعض القصائد، كما في قصيدته «صبح باسم» التي يختتمها بقوله:

فَارُوقُ ذِكْرُكَ فِى الْوَرَى مُتَجَدِّدٌ   كَالشَّمْسِ بَيْنَ غُدُوِّهَا وَرَوَاحِهَا
أجْهَدْتَ سَارِيَةَ الْخَيَالِ فَأَجْبَلَتْ   مَاذَا تَقُولُ الْيَوْمَ فِى أمْدَاحِهَا؟[٤]

وهنا يقصد الجارم الإشادة بممدوحه وبيان مكانته؛ ولذلك أفاد الاستفهام التعظيم، وهذا يكثر في مقام الفخر والمدح والرثاء؛ لأن الشاعر يبغي رفع شأن ممدوحه إن كان مادحًا، ونفسه إن كان مفتخرًا ، ومرثيه إن كان راثيًا، فطبيعي أن يكثر الاستفهام المفيد للتعظيم .

---

(١) لديون ٢ ٤٩٣.

(٢) رجع عى سبيل لمثال: لسابق ٢ ٣٥٢، ٢ ٤٤٨، ٢ ٤٧٥، ٢ ٥٣٥ .

(٣) رجع عى سبيل لمثال: لسابق ١ ٢٤٦.

(٤) لسابق ١ ٢٣٥ . وسارية لخيال: طائف لشعر لدى لشاعر. جبت: متنع عيها لقول.

يمكن القول : إن الاستفهام في شعر الجارم ذو دور بنائي ودلالي وإيحائي، بل وإيقاعي ؛ إذ تسهم الأدوات المتكررة في استثارة نغمات منتظمة تثير القارئ أو السامع عندما تتردد بين الحين والحين، أضف إلى هذا أن الاستفهام بطبيعته حوار مع النفس أو مع الغير؛ «ولهذا يخلق ثنائية وحركة في بنية العمل الأدبي، تجعله يقترب من مستوى التعبير الدرمي.. وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثل وراءه أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها، وأعني بذلك الإنسان والصراع وتناقضات الحياة»[1]؛ ولذلك فتحويل جملة الاستفهام إلى جملة أخرى تتفق معها في دلالتها يفقدها شحنة كبيرة كانت محملة بها نتيجة الاستفهام، ومن ثم فاستخدام الجارم هذا الأسلوب بكثرة أضفى على العملية الشعرية كثيرًا من الإيحاءات ووشحها بكثير من الدلالات.

(٤) أسلوب النداء:

من الأساليب التي استخدامها في شعر الجارم أسلوب النداء، فهو من الأدوات المهمة في تشكيل بنية بعض قصائده، وتشكيل أساليبه الشعرية، وتتعدد أنماط ورود هذا الأسلوب في شعر الجارم، فتارة يأتي مفتتحًا ومرتكزًا في بعض القصائد يتكرر بانتظام في بداية كل قطعة شعرية من قطع القصيدة المتعددة، وتارة ثانية يبرز في مفتتح لوحة واحدة من لوحات القصيدة، قد تكون هذه اللوحة في بدايتها أو في أثنائها، وتارة ثالثة يتوالى متتابعًا في أوائل الأبيات، وتارة أخرى يظهر بصورة جزئية لكن له دوره في إنتاج دلالة النص، ويعتمد هذا الأسلوب على أداة تسمى (أداة النداء) قد تذكر وقد تحذف لأغراض بلاغية وأسلوبية .

فأسلوب النداء الذي تستهل به القصيدة، ثم يتكرر بانتظام في أوائل القطع الشعرية

---

(١) د حسني عبد لجليل يوسف: أسوب لاستفهام في لشعر لجاهلي ص ٢ .

المكونة للقصيدة يبرز ـ على سبيل المثال ـ في قصيدة «مصيف رشيد» (٢/ ٣٠٧) «وقبر حفني» (٢/ ٣٢٠) و«الجامعة العربية» (٢/ ٣٤٧)، فأما القصيدة الأولى فاتخذ الجارم من «أرشيد» (همزة النداء والمنادى) مرتكزًا أو أسًّا استهل به القصيدة:

أرَشِيدُ لاَ جُرْحٌ وَلاَ إيلاَمُ   عَادَ الزَّمَانُ وَصَحَّتِ الأَحْلاَمُ

ثم كرره بانتظام في بداية كل مقطوعة من مقطوعاتها، فكرره في الأبيات: الحادي عشر، والثامن عشر، والثالث والثلاثين، والتاسع والثلاثين، والخامس والأربعين. وهو قد اعتمد أداة النداء (الهمزة) التي وضعت لنداء القريب، وفي ذلك دلالة على ما لرشيد من محبة في قلبه وقرب من نفسه .

أما القصيدة الثانية فقد اعتمد الجارم (يا قبر حفني أجبني) مرتكزًا بنى عليه القصيدة، فاستهلها به:

يَا قَبْرَ حِفْنِي أجِبْنِي   مَاذَا صَنَعْتَ بِحِفْنِي؟

ثم كرره في البيت الثامن والعشرين:

أيْنَ النُّبُوغُ تَوَارَى؟   يَا قَبْرَ حِفْنِي أجِبْنِي

وكرره كذلك في البيت الثاني والأربعين:

يَا قَبْرَ حِفْنِي أجِبْنِي   وَارْحَمْ بَقِيَّةَ سِنِّي

والجارم في هذه القصيدة استخدام أداة النداء (يا) الموضوعة لنداء البعيد حقيقة أو حكمًا، وقد يُنَادَى بها القريب توكيدًا[١]، ومذهب سيبويه أن ما عدا الهمزة من حروف النداء فهو للبعيد[٢]، ولا يعقل ـ هنا ـ أن يقال: إن قبر حفني بعيد عن الشاعر؛

---

(١) نظر: بن هشام: مغنى لبيب مع حاشية لشيخ محمد لأمير (در إحياء لكتب لعربية. فيصل عيسى لبابي لحبي) ٢ ٤١. ونظر: لمردي: لجنى لدني ص ٣٥٤ .

(٢) لكتاب ٢ ٢٢٩ . ٢٣٠ .

ولذلك نـاداه بـ «يا» فالقبر غير عـاقل، وإنما استعمل هذه الأداة للدلالة على نفوره منه وكرهه لـه، فهو بعيد من نفسه ثقيل عليهـا، ويؤكد ذلك أن الشاعر ـ رغم إلحاح هذا القبر على ذهنه ـ لم يكرره كثيرًا ، فكرره ثلاث مرات فقط في القصيدة، وعلى فترات متباعدة، حتى إنـه كثيرًا ما يترك الحديث عنه إلى أشـياء أخر، ثم إنه لم يكرره دومًا في بداية الأبيات كما هو حادث في المقطع الثاني.

وأمـا القصيـدة الثالثـة فقـد حذف الجـارم أداة النداء، واعتمـد على المنـادى وحده، فاستهلها بقوله :

سَـنَا الشَّـرْقِ، مِنْ أيِّ الْفَرَادِيسِ تَنْبُعُ؟ وَمِـنْ أيِّ آفَـاقِ النُّبُـوَّةِ تَلْمَـعُ؟

ثم أعاد تكرار المنادى في البيت الثالث عشر:

سَنَا الشَّرْقِ، أشْرِقْ وَابْعثِ النُّورَ سَاطِعًا يَشُـقُّ دَيَاجِـيرَ الظَّـلامِ وَيَصْـدَعُ

وحذف أداة النداء فيـه دلالة على حب الشاعر للشرق، فحتى أداة النداء لم يشأ أن يجعلهـا حاجزًا بينهما، وهنا إيحـاء بابتهاج الشـاعر وفرحه بما حققـه الشرق والذي عبر عنه بالسنا (الضياء) .

وهـذا اللـون من ألوان النداء المتكـرر الذي يكون فيـه المنادى واحـدًا يسـهم بدرجة كبـيرة في ترابط بنيات القصيدة، حيـث تصبح كل العنـاصر المكونة لها مشـدودة إليه، وهـذا من شـأنه أن ينتج نصًّـا مترابطًا بنائيًّـا ودلاليًّـا، كما أن تكرار النـداء ينتج إيقاعًا منتظمًا يـتردد بين الفينـة والفينة يجذب انتبـاه المتلقي، ويوحي مثل هـذا التكرار بأهمية المنادى واستحواذه على بؤرة تفكير الشـاعر وتعلق نفسه به، أضف إلى ذلك ما يضيفه استخدام أدوات النداء ـ بما تحمله من دلالات ـ من إيحاءات ومعان .

وقد يأتي النداء متصدرًا مقطوعات القصيدة، لكن المنادى يختلف من مقطوعة إلى مقطوعة، ويعد ـ هنا ـ النداء بمثابـة المطية الذلول يمتطيها الشاعر لينتقل من فكرة إلى فكرة، ومـن هذا القبيل قصيدة الجـارم «تحيـة دار الإذاعة» (١/ ١٩٣) التي اسـتهلها

بهذا النداء :

سَـــاري الْهَـوَاءِ مَلَكْـتَ أيَّ جَنَـاحِ!   وَحَلَلْـتَ أيَّ مَشَـــــارِفٍ وَبِطَـــاحِ!

ويمضي في وصف هذا الساري وسرعته وحركته الدائبة.. حتى ينادي الهواء نفسه آمرًا إياه بالسير حاثًا له على أن يحافظ على فصاحة البيان في مقطوعة مفتتحها :

سِـــرْ يَـا هَـوَاءُ فَـأَنْتَ أوْطَـأُ مَرْكَبٍ   وَاهْتِـفْ بصَـوْتِ الطَّـــائِرِ الصَّـدَّاحِ

ثم يخاطب القريض (الشعر) بأن يطير إلى بلاد العرب وأهلها الكرام أهل الفصاحة والبيان، فيقول في مستهل المقطوعة الثالثة:

سِـــرْ يَـا قَرِيضُ إلَـى الْعُرُوبَـةِ مُسْـرِعًا   وَانْـــزِلْ بأفَـــــاقٍ بهَـــــا وَنَوَاحِـي

وفي المقطوعة الرابعة ينادي (دار الإذاعة) ويصفها، فيقول في بدايتها:

دَارَ الإذَاعَـــــةِ، أنْـتِ بِنْـتُ ثلاَثَـــــةٍ   مَـرَّتْ كَوَمْـضِ الْبَـــارِقِ اللَّمَّـــاحِ

وينهج النهج نفسه في المقطوعة الخامسة فيقول:

دَارَ الإذَاعَـــــةِ، أنْتِ أمْـرَحُ أيْكَـــةٍ   صَدَحَـتْ فَكَـــانَتْ أيْكَـــةَ الأفْـرَاحِ

وفي المقطوعة الأخيرة يتجه إلى الشباب ناصحًا، فيقول في أولها:

زُمَرَ الشَّـــبَابِ، وَلِـي مَلاَمَـــةُ نَـاصِحٍ   لَـوْ تَسْـــــمَعُونَ نَصِيحَـــةَ النُّصَّـاحِ

فالقصيدة مبينة على أسلوب النداء في كل مقطوعاتها، لكن المنادى اختلف من مقطوعة إلى مقطوعة، ما عدا المقطوعتين الرابعة والخامسة فجاء المنادى واحدًا (دار الإذاعة) ، وهذا الاختلاف في المنادى قد يصيب القصيدة بالتفكك المضموني والتشتت التصويري، فلا تصبح القصيدة قائمة على موضوع واحد، أو منسوجة في صورة واحدة، وقد حدث ذلك في القصيدة التي بين أيدينا، فاختلف مضمون المقطع الثاني عن الأول والثالث عن الثاني، والرابع والخامس عن الثالث، والسادس عما قبله؛ حيث

كل مقطوعة تدور في فلك المنادى وتنتسب إليه، على أن حِدَّة الاختلاف والتباين تخفف في المقاطع الخمسة الأولى؛ نظرًا لتقاربها الوظيفي والدلالي، على حين تنفصم عرا التقارب تقريبًا بين المقطع الأخير وما قبله. وإن كنا نستطيع مع بعض التحيل أن ننسج المقاطع الخمسة الأولى في صورة (لوحة) واحدة ـ مع ما سوف يظهر فيها من شذوذ ـ فإننا لا نستطيع بحال أن نضم المقطع الأخير إلى هذه اللوحة وإلا بدت شاذة متنافرة الألوان والشيات .

وقد استغل الجارم النداء بهذه الصورة البنائية بشقيها في كثير من قصائده[(١)]، وقد لا يفتتح به القصيدة لكن يوظفه التوظيف السابق نفسه[(٢)]، فقارئ شعر الجارم يلمس التوظيف البنائي للنداء على هذا النحو، وقد يصل هذا التوظيف إلى لوحة واحدة من لوحات القصيدة قد تأتي في بداية القصيدة أو في أثنائها ، لكن ليس هذا هو التوظيف الوحيد لأسلوب النداء، فقد يتتابع في أوائل الأبيات، كما في قول الجارم يصف محبوبته:

يَا زَهْرَةً نَمَّ النّسِيمُ بعَرْفِهَا   وَجَرَى بهَا مَاءُ النّعِيمِ جِمَامَا

يَا جَنّةً لَوْ كَانَ يَنْفَعُ عِنْدَهَا   نُسُكٌ لَبِتْنَا سُجَّدًا وَقِيَامَا

يَا طَلْعَةَ الرَّوْضِ النّضِيرِ تَحِيَّةً!   وَمُجَاجَةَ الْمِسْكِ الذّكِيِّ سَلامَا[(٣)]

والنداء يدل على مكانة المحبوبة العالية، كما يدل على استعطاف الشاعر لها رجاء

---

(١) نظر عى سبيل لمثال: لديو ن ١ ٦٢ وما بعدها. ١ ١٠٨ ـ ١٠٩ . ١ ١١٥ وما بعدها. ١ ١٧٢ وما بعدها. ٢ ٣٨٩ وما بعدها. ٢ ٤٢٨ وما بعدها. ٢ ٤٤٦ وما بعدها .

(٢) نظر عى سبيل لمثال: لسابق ١ ١٩ . ١ ٢١ ـ ٢٧ . ١ ٥٠ ـ ٥١ . ١ ٢٣٣ وما بعدها . ١ ٢٤١ ما بعدها. ٢ ٣٤٢ وما بعدها . ٢ ٤٨٧ وما بعدها .. وغير ذلك .

(٣) لسابق ٢ ٣٠٦ . ونم: فشى وظهر. لعرف: لريح لطيبة. لجمام: لكثير. لمجاجة: لريق. و لمقصود هنا لخلاصة.

أن ترفق به .

وقد يُوظَّف النـداء بصورة جزئية، بمعنى أنه يظهر في الدفقـة الشعرية كجزء منها لا كركيزة وأساس لها، وذلك نحو قوله:

هَـذِي الإِذَاعَــةُ يَـا مَـوْلايَ قَـدْ نَطَقَتْ   بِمَــــا بَذَلْـتَ بِإِفْصَــــاحٍ وَتِبْيَــــانِ[1]

فركيزة الدفقة الشعرية هنا هي (الإذاعة) ، وإنما أتى بالنداء لتعظيم الممدوح.

وكما اصطنع الجارم الأسلوب الإنشـائي وأفاد من طاقاتـه اللغوية اصطنع ـ أيضًا ـ الأســلوب الخـبري وأفـاد من طاقاتــه، وأول مـا يلفت انتبـاه قـارئ شــعر الجـارم في استخدامه أسـلوب الخبر هو اعتماده الجملـة الفعلية بكثرة. وفي هـذا دلالة أسلوبية، إذ كثرة الأفعال في النـص الشعري لـه دلالته، كمـا أن قِلَّتَها له دلالتـه أيضًا. وميل الجارم إلى اســتخدام الفعـل بكثرة داخـل الديوان يدل علـى ســيطرة الحركـة علـى السـكون والثبـات[2]، فالفعل يعـبر «عن نظرتـه للأشـياء من خلال تعـاقب الزمن عليها. ورصد الأشياء الثابتة وقد سـيطرت عليها ديناميكية الفعل؛ ولذلك فإن التعبير عند الشاعر يتم عبر الصورة والحركة والصوت في آن واحد، ولا ينجو الفعل من تجسيد الحس الدرامي للحيـاة؛ ولذلك فـإن الفعل فضلاً عـن تمييزه لـلزمن فإن التعبـير بـالحدث ... قد يفوق التعبير بالزمن»[3] ، ومن ثم يمكن القول: «إن الزمن يقع في منطقة الظل في الفعل على حين أن الحدث يتسـم بالديناميكيـة والحيويـة والعلاقـة المتجددة مـن خلال المزاوجات الفعلية، وليس من خلال الفعل وحده منبت الصلة عن فاعله»[4] .

---

(١) لديو ن ٢ ٣٩١ .

(٢) حيث تميل لجمنة لاسمية بدلالتها عىى لحالية إلى تقرير حقائق لأشياء، وديمومتها وبيان ثباتها وتجمدها.

(٣) د يسرية يحيى لمصري: بنية لقصيدة في شعر ًبي تمام (لهيئة لمصرية لعامة لبكتاب، ١٩٩٧م) ص ٤٣٤ .

(٤) لسابق ص ٤٣٥ .

يقول الجارم :

بَارِيسُ، قَدْ ضُرِبَ الثَّبَاتُ بِلَنْدَنٍ مَثَلاً إِلَى أَمْثَالِهِ يَدْعُوكِ

عَبَسَتْ لَهُمْ «دنكركُ» فَاقْتَحَمُوا الرَّدَى وَمَشَوْا بِوَجْهٍ لِلْمَنُونِ ضَحُوكِ

وَاسْتَقْبَلُوا نُوَبَ الزَّمَانِ ضَرَاغِمًا لَمَّا تَخَلَّفَ عَاهِلُ «البلجيك»

جَعَلُوا الْهَزَائِمَ سُلَّمًا فَتَسَلَّقُوا لِلنَّصْرِ فَوْقَ جَمَاجِمٍ وَتَرِيكِ[1]

فهنا يتخفى الزمن ويبرز الحدث، والشاعر يرنو إلى إبراز الحدث لا الزمن، وقد اعتمد في بناء الأبيات على الفعل الماضي «عبست»، فلما وقع العبوس حصل: الاقتحام والمشي والاستقبال والتحويل والتسلق (الوصول إلى المأرب والغاية: النصر)، فتبدو الصورة مشبعة بالحركة والتصوير، وفي التحول عن الفعل الماضى في البيت الأول إلى الفعل المضارع (يدعوك) دلالة على الحالة الشعورية التي انتابت الشاعر وهي تشبه اللاوعي، فجعلته يتصور أن ما وقع لم يقع بعد، كما أن فيه دعوة خفية لباريس ألا تستسلم لواقعها المؤلم، بل عليها النهوض من محنتها .

وأكثر الأفعال بروزًا في ديوان الجارم الفعل الماضي الذي يمثل جذور التجربة التي يرتكز عليها الحاضر؛ ولذلك نجده يكثر لدى الشاعر في تجاربه الذاتية، وشعر الرثاء، والشعر الذي يتغنى بأمجاد سلفت وأحداث وقعت، وأما المضارع فهو أقل بروزًا، وهو يعبر عن رؤيته للواقع أو ما ينبغي أن يكون عليه الواقع أحيانًا، وهو يكثر في قصائد المديح؛ لأن الشاعر ـ بالمديح ـ إنما يخاطب الممدوح ، ويبغي إبراز ما يتحلى به من فضائل، والدلالة على استمراريتها .

وقد يبرز الفعل المضارع لدى الجارم أوضح من الفعل الماضي في بعض اللوحات

---

(١) الديوان ٢ ٥٣٧ . ودانكرك: مدينة ساحلية بفرنسا تجاه إنجلترا . ضرغمًا: أسودً . تريك: جمع تريكة، وهي خوذة لوقاية لرأس في لحرب.

الشعرية، ومن هذا القبيل قوله:

سَـــــــعْدُ يَحُـوطُ بَنِيـــــهِ وَهْـــــوَ الأعـــــزُّ الأبَــــرُّ
دَعَتْـــــــــــهُ مِصْـــرُ فَلَبَّـــى وَالْوَجْـــــهُ يَعْلُـوهُ بِشْـــــــرُ
فِي سَـــــــــاعةٍ لَيْـسَ فِيهَـــا مِـــــــنَ الْفِـــــرَارِ مَفَـــــرُّ
الْمَــــوْتُ يَحْصُــــدُ حَصْــــدًا وَالسِّـــــــــــجْنُ لِلْحُـــرِّ قَـــبْرُ
وَالأَرْضُ تَهْـــــتَزُّ رُعْبًـــــــا فَمَـــــا لَهَـــــا مُسْـــــــتَقَرُّ
يَسْـــــــــرِى مَـــعَ اللَّيْــلِ هَــمٌّ وَيَخْنُــقُ الشَّـــــــــمْسَ ذُعْــرُ
تَحـــدُّثُ النَّـــــــاسِ هَمْـــسٌ كَأَنَّمَـــــــــا هَـــوَ فِكْـــرُ
وَمِصْـــرُ تَرْقُــبُ سَــــــطْرًا لِلْمَــوْتِ يَتْلُـوهُ سَـــــــطْرُ[1]

يتكرر الفعل المضارع في الأبيـات ست مرات في مقابل ثلاث مرات للفعل الماضي؛ للتعبير عن موقـف سعد زغلول في حياطتـه لبني مصر واستبشـاره لاختيـارهم له لقيادة الحركة الوطنية في فـترة تحفها المخاطر من كل جهـة، في صورة واقعية ماثلة، ولا تخفى دقـة التحول عـن الفعل المضـارع إلى المـاضي، فـالفعل (لبى) مقرونًـا بالفـاء بعد الفعل الماضى (دعت) فيه دلالة على سرعة استجابة سعد لنداء مصر لما دعت.

وقد ارتكن الجارم في بنـــاء نصه الشعرى على أسـاليب خبرية أخرى، كاستخدامه (كم) الدالـة على الكثرة وغير ذلك من الأسـاليب التى لم تكن فاعلة بالدرجة الكافية، ومن ثم لم يتعرض لها البحث .

---

(١) لديو ن ٢ ٤٣٩ .

المستوى الثالث

الصورة الشعرية

يسعى البحث في هذا القسم إلى دراسة الصورة الشعرية لدى الجارم وفق رؤية تستثمر آليات البلاغة القديمة، والنتائج التي تمخض عنها الدرس البلاغي الحديث، وذلك من أجل الوصول إلى تحديد يكشف عن وسائل تشكيل الصورة وأبنيتها المتعددة، وكيفية تشكيل هذه البنيات في القصيدة، مع مراقبة ما أفرزته هذه الآليات من جماليات وإيحاءات في النص الشعري.

وقبل الخوض في الحديث عن هذه التقنيات تجدر الإشارة إلى بعض الظواهر الشائعة ـ في ديوان الجارم ـ تخص الصورة الشعرية .

وأول هذه الظواهر أنه ظل مرتبطًا ـ على نحو ما ـ ببعض الظواهر الفنية في تراث الشعر العربي، وببعض السمات التقليدية التي ترجع إلى العصر العباسي، أو إلى العصر الأموى، والجاهلي أيضًا ، فقد كانت آلات الحرب القديمة (السيوف، الرماح، النبال، ...) و(الأسد، الإبل، المطايا ... الخ) ، مصدرًا لكثير من التشبيهات والمجازات والصور في الشعر العربي القديم، وكان الظن أن تختفي هذه التعبيرات والصور من شعر الجارم الذي يعيش في الحديث، بعد أن اختلفت البيئات، وتباعدت الأزمنة، وتغايرت الحضارات، ولكن ـ بالرغم من كل هذا ـ وجدت هذه الصور والمجازات والتشبيهات التى لاكتها ألسنة القدماء في ثنايا شعره، معتمدًا في تشكيلها على التقاليد الفنية نفسها التي اصطنعها الشعراء القدماء ، دون أن يفطن إلى مفارقتها لروح العصر الذي يعيش فيه .

ومن قبيل الصور المطروقة في شعر الجارم قوله يرثي أبا الفتح السكندري :

فَــــإِذَا تَخَطَّــرَ لِلْجِـدَالِ مُصَـــــاوِلاً فَــــاحْذَرْ فَتَى الْفِتْيَـــانِ فِي صَوْلاَتِـــــه
السَّــــيْلُ فِـي دَفَعَاتِـــهِ، وَالسَّــــيْفُ فِي عَزَمَاتِــــهِ، وَالْمَـوْتُ فِـي وَثَبَاتِـــــهِ(١)

وقوله راثيًا على إبراهيم باشا (الطبيب) :

عَزِيمَتُـــــــهُ تَـرُدُّ الْغِمْــدَ سَــــــــيْفًا وَحِكْمَتُـــــهُ تَـرُدُّ السَّـــــيفَ غِمْدَا(٢)

وقوله راثيًا أحمد شوقي:

تَسْــــــبِقُ السَّـــــهْمَ عَيْنُــــهُ فَـتَرَاهُ يَتَلَــوَّى تَلَــوِّى الْخَيْزُرَانَـــــــــةْ(٣)

فالأبيات ترســم صورًا لفئات ثـلاث (عالم وطبيـب وشـاعر)، اسـتعان الشـاعر في رسمها بظواهر فنيـة قديمة (السـيل، السـيف، السـهم) استخدمها القدمـاء في أشعارهم؛ لأنهـا الآلات التى كـانت مســتخدمة في حروبهم، ومـن ثم جـاءت الصـور تقليديـة مكرورة خَلِقة، ففـي الأولى يصور المرثي في جداله بالسـيل في تدافعه، والسيف الماضي في عزيمته، وفي الثانيـة يصور قدرة ممدوحه بتلك الصورة المتعاكسة، فتارة يحول السيف غمـدًا، وتارة أخرى يحول الغمد سيفًا، وفي الثالثـة يصور سـرعة التقاط شـاعره لمعانيه متفوقة على سرعة السهم إذا انطلق.

وظني أن استخدام الشـاعر لهذه التقـاليد في بناء صوره لعـالم وطبيب وشاعر أمر لا مناسـبة له، وإن كـان مناسبًا نوعًـا ما مع زعيم أو أمـير أو وقائد، كمـا في قوله مادحًا مصطفى النحاس باشا :

---

(١) الديوان ١ ١٥٤ .
(٢) لسابق ١ ٢٠٠ .
(٣) السابق ٢ ٢٩٣ .

وَيَنْفَحُ دُونَهَـا فِي الْحَقِّ سَيْفًا ... وَيَهْمَي فِي مَرَابِعِهَا غَمَامَا[(١)]

وكما استخدم الجارم الآلات الحربية القديمة استخدم تقاليد أخر، مثل الصحراء ورمالها وجِمَالها، وذلك نحو قوله يرثي الملك الغازي ملك العراق:

أتَيْنَا إلَى بَغْدَادَ وَالْقَلْبُ وَاجِفٌ ... يَهُزُّ جَنَاحًا لاَ يَقِرُّ وَلاَ يَهْدَا

تُطَوِّحُنَا الصَّحْرَاءُ لَيْسَ بَعِيدُهَا ... بِدَانٍ، وَلَمْ نَعْرِفْ لآخِرِهَا حَدَّا

كَأَنَّ الرِّمَالَ الْجَاثِمَاتِ بِأَرْضِهَا ... جِمَالٌ أنَاخَتْ لاَ تُساقُ وَلاَ تُحْدَى[(٢)]

فصورة الصحراء مترامية الأطراف ورمالها الجاثمة كالجمال الباركة كثيرة التردد في الشعر العربي القديم، واستدعاؤها ـ بهذا النحو في شعر الجارم ـ تقليد لهذا الشعر؛ لأنها لم تفد الفكرة شيئًا، بخاصة صورة الرمال الجاثمة، فما هي إلا استطراد، ولعل الجارم في رحلته تلك إلى بغداد لم ير صحراء ولم يشاهد رمالاً .

ومن الظواهر كثيرة التردد في شعر الجارم اعتماده طائفة من التشبيهات التى فقدت ـ لطول استعمالها على مر العصور ـ طبيعة التشبيه وقدرته، وأصبحت أقرب إلى التعبير المرسل الذي ينطوي على شيء من التأكيد .

ومن قبيل هذه التشبيهات في شعر الجارم تشبيه الجبين بالصبح :

وَرَأَتْ جَبِينًا كَالصَّبَاحِ أضَاءَ مُعْتَكِرَ الدَّيَاجِرْ[(٣)]

وتشبيه الوجه بالبدر:

أبْصَرُوا الْبَدْرَ فَقَالُوا: وَجْهَهَا ... فَتَغَشَّيْتُ بِثَوْبِي هَرَبَا[(٤)]

(١) الديوان ٢ ٥٤٢ .

(٢) السابق ١ ٢٢٥ .

(٣) السابق ٢ ٥٠٠ .

(٤) السابق ١ ١٤٦ .

وتشبيه ممدوحيه في الكرم بالسحاب، وفي الشجاعة بالأسود:

أسْـــعَدُوا شَـــعْبَهُمْ فَكَـانُوا سَـــحَابًا وَحَمَوْا عَرْشَـــهُمْ فَكَـانُوا أُسُـــودَا[١]

وتشبيه نفسه بالنجم في ارتفاع القدر وعلو المنزلة :

فَمَهْـلاً أنَـا النَّجْـمُ الَّـذِى يُبْصِرُونَـــهُ صَغِـــيرًا وَيُخْفِى قَـدْرَهُ عَنْهُـمُ الْبُعْدُ[٢]

ومثل هذه التشبيهات كثيرًا ما تضعف «قدرة الشاعر على الابتكار أو رغبته فيه، أو تصيب صوره وعبارته المبتكرة بشيء من الاختلاط والاضطراب»[٣] . أضف إلى ذلك أنه «كلما كان التشبيه جديدًا مبتكرًا كان أشد تأثيرًا في النفس، وإثارة للوجدان، وأدل على أصالة الشاعر أو الكاتب، وأنه يعبر عن إحساسه الخاص، ويصدر عن رؤيته المتفردة، على حين أن التشبيهات المطروقة تستجيب لها النفس استجابة فاترة ؛ لكثرة سماعها لها ، وهي من جهة أخرى تنبئ عن ضعف الملكة المبدعة عند الشاعر، وانطفاء جذوة إحساسه؛ ولذا يلتمس العون من مخزونه الذهني ومحفوظاته التراثية[٤] .

وظاهرة أخرى جديرة بالتوقف، وهي ظاهرة الصور المكرورة، حيث يلجأ الجارم إلى تكرار بعض الصور في مواطن شتى، ومن هذا القبيل وصفه للنخيل في قصيدتيه «رشيد» و «مصيف رشيد» ، إذ يقول في الأولى :

---

(١) الديوان ٢ ٤١١ .

(٢) السابق ١ ٦٨ .

(٣) د عبد لقادر لقط: لاتجاه لوجداني في لشعر لعربي المعاصر ص ٣٩٣ .

(٤) د محمد شفيع لدين لسيد : لتعبير البياني رؤية بلاغية نقدية (دار لفكر لعربي. الطبعة لثانية. ١٤٠٢هـ ١٩٨٢م) ص ٥٦ .

وَالنّخِيلُ النّخِيلُ! أرْخَتْ شُعُورًا مُرْسَلاَتٍ، وَمَدَّتِ الظِّل مَدًّا
كَالعَذَارَى يَدْنُو بهَا الشَّوْقُ قُرْبًا ثُمَّ تَنْأَى مَخَافَةَ اللّوْمِ بُعْدَا
حَوْلَ أجْيَادِهَا عُقُودُ عَقِيقٍ وَنُضَار صَفَاؤُهُ لَيْسَ يَصْدَا[١]

ويقول في الثانية :

وَنَشَأْتُ فِى ظِلِّ النّخِيلِ يَهُزُّنِى شَوْقٌ إلَى أفْيَائِهَا وَغرَامُ
أرْخَتْ شُعُورًا لِلنّسِيمِ كَأَنّمَا أظْلاَلُهَا تَحْتَ الْغَمَامِ غَمَامُ
تَهْفُو وَيَمْنَعُهَا الحياءُ فَتَنْثَنِى كَالْغِيدِ رَوَّعَ سِرْبَهَا اللُّوَّامَ[٢]

فالصورة في اللوحتين تكاد تكون واحدة، فالنخيل في كلتيهما أرخت شعورها، ومدت ظلالها، وتتمايل كالعذارى (الغيد)، فتقترب ثم تبتعد خوف اللوم واللوام.

وقارئ القصيدتين يلمس كثيرًا من الصور المتكررة والمعاني المتشابهة والتعبيرات المتضارعة، حتى ليشعر في نهاية القراءة بأن مجموعة الأفكار والصور التي تضمها كل واحدة منهما متقاربة جدًّا .

ومما لا شك فيه أن الصورة المتكررة، مهما بلغت من جمال الفن وروعة التأثير، فإن تكرارها يُخْلِق ديباجتها ويقلل تأثيرها؛ إذ تصبح أقرب إلى التعبير المرسل الذي ينطوى على شيء من التأكيد، فيقل بذلك الناتج الدلالي في النصوص الشعرية.

ومن الظواهر الخاصة بالصورة ظاهرة الانسياق، حيث ينساق الجارم مع التصوير إلى حدٍّ قد ينسيه موضوع قصيدته أو فكرته الجوهرية، ومثل هذه الصور لا تسهم في إبراز التجربة الشعرية، ومن قبيل هذه الصور قوله في مدح الملك فؤاد :

---

(١) الديوان ١ ٥٠ ـ ٥١ .

(٢) لسابق ٢ ٣٠٨ . ٍفياؤها: ظلها.

أفُـؤَادُ عِـشْ لِلنّيـلِ ذُخْـرًا إنّمَـا بِنَدَاكُمَـا تَحْيَـا الْبِـلادُ وَتَنْضُـرُ
قَـدْ فَـاضَ فِـى طُـولِ الْبِـلادِ وَعَرْضِهَـا لَكِنّـهُ فِـى جَنْـبِ فَيْضِـكَ يَصْغُـرُ
يَتَـبَرَّكُ الْـوَادِى بِلَثْـمِ بَنَانِـهِ فَيَعُـودُ وَهْـوَ الْمُعْشِـبُ الْمُخْضَوْضِـرُ
الْخِصْـبُ وَالإغْـدَاقُ فَيْـضُ يَمِينِـهِ وَالْمِسْـكُ كُـدْرَةُ مَائِـهِ وَالْعَنْـبَرُ
تِـبْرٌ إذَا غَمَـرَ الْبِـلادَ رَأيْتَهَـا وَالـدُّرُّ مِـلْءُ نُحُورهَـا وَالْجَوْهَـرُ
وَالأَرْضُ وَشْـيٌ طُـرِّزَتْ أفْوَافُـهُ وَالزَّهْـرُ مِنْـهُ مُدَرْهَـمٌ وَمُدَنَّـرُ
أنّـى جَـرَى هَمسَ الْخَمَـائلُ باسْـمِهِ وَتَبَسَّـمَ النّسْـرِينُ وَالنّيلُوفَـر
وَسَـرَتْ بمَقْدَمِـهِ الْبَشَـائِرُ حُوَّمًـا السُّـحْبُ تُنْبِئُ وَالنّسَـائِمُ تُخْـبِرُ
إنْ أصْبَحَتْ مِصْـرُ الْخَصِيبَـةُ جَنّـةً فِـى عَهْـدِكَ الْعُمَـرِىِّ فَهُـوَ الْكَوْثَـرُ[1]

انفلت الجـارم في هذه اللوحـة من إسـار مدح الملك فـؤاد وانداح في وصف النيل وتصوير أثـره في صورة فنيـة بديعـة النسـج، تتمـازج فيها ألـوان عدة، خضرة الزرع، وصفرة التبر والدنانير، وبياض النسرين، وسواد كدرة الماء، وتفوح منها روائح عطرة: رائحة المسـك والعنـبر والزهر والنسرين والنيلوفـر، وتعج بحركة النيـل ومظاهر الطبيعة حوله.

وهذه الصورة التي استمرت ستة أبيـات من البيت الثالث حتى البيت الثامن ـ على الرغـم من روعتهـا وجمالها وترابطهـا لغويًّـا مع ما قبلهـا ومـا بعدها عـن طريق الضمير العائد علـى النيل ـ لم تفد الفكرة الرئيسـية شيئًا، حتى ليمكن حذفها دونمـا تأثير على الفكرة الجوهريـة، بل بحذفها يـزداد إحكام الأبيـات بنائيًّا، وقـراءة الأبيات بعد حذف صورة النيل تلك توضح ذلك :

(١) الديوان ٢ ٣٤٥ . ولنسرين: ورد أبيض عطري قوي لرائحة. لنيوفر: ضرب من لرياحين ينبت في لمياه لركدة له أصل كالجزر وساق أمس. لعمري: نسبة إلى سيدنا عمر بن لخطاب.

أفُـؤَادُ عِـشَ لِلنِّيـلِ ذُخْـرًا إنّمَـا   بنَدَاكُمَـا تَحْيَـا الْبـلادُ وَتَنْضُـرُ

قَـدْ فَـاضَ فِي طُولِ الْبـلادِ وَعَرْضِهـا   لَكِنّـهُ فِـى جَنْـبِ فَيْضِـكَ يَصْغُـرُ

إنْ أصْبَحَـتْ مِصْـرُ الْخَصِيبَـةُ جَنّـةً   فِـى عَهْـدِكَ الْعُمَـرِىّ فَهْـوَ الْكَوْثَـرُ

ومثل هذه الصـور قد تغري القـارئ بملاحقتها والإعجـاب بها والانسـياق وراءها، ولكنـه يـدرك في النهايـة أن الأفكـار المهمـة قد انقطع انسـيابها وتسلسـلها، والمواقف والموضوعـات الـتي يريد لهـا أن تنكشــف صـارت غائمــة «وكأن الاهتمـام بالصورة وتصيدها أسهم في خلق جوٍّ ضبابي يغلف الموضوع، ويجعل الاهتداء إليه متعبًا»[(١)] .

لكن لم تكن ظاهرة الانسـياق ظاهرة مَرَضِيَّة ـ إن جاز القول بذلك ـ في كل حين، بل أحيانًـا انسـاق الجـارم في وصـف عنصر مـا بغيـة ترسـيخ الفكـرة وإبراز التجربـة وتعميقها، وذلك نحو قوله في رثاء حفني ناصف:

أيْـنَ النُّبُـوغُ تَـوَارَى؟   يَـا قَـبْرَ حِفْنِـى أجِبْنِـي

أكُلّمَـا لاَحَ بَـدْرٌ   رَمَتْـهُ ريـحٌ بدَجْـنِ؟

وَخَلّـفَ الأرْضَ حَـيْرَى   سَـهْلٌ يَمُـوجُ بحَـزْنِ

وَرُبَّ زَهْـرٍ شَـذَاهُ   يُـزْرِى بـأَرْوَاحِ عَـدْنِ

كَأنّمَـا مَنَحَتْـهُ   ألْوَانَهَـا ذَاتُ حُسْـنِ

جَمَالُـهُ الْغَـضُّ أغْـرَى   أغْصَانَـهُ بـالتّثَنِي

غَذّتْـهُ أطْبَـاءُ طَـلٍّ   حِينًـا وَأثْـدَاءُ مُـزْنِ

تَسْـرِى بـهِ الرِّيـحُ رِفْقًـا   فِـي خَشْـيَةٍ وَتَـأَنّي

---

(١) د محسـن ُطميش : دير لملاك. در سـة نقدية لنظو هـر لفنية في لشـعر لعر قي لمعـاصر (د ر لثقافة و لإعلام و لشئون لثقافية. لعر ق. لطبعة لثانية. ١٩٨٦م) ص ٢٦٧ .

كَأَنَّهَـــــــــــــــــا فَـــــــمُ أُمٍّ يَمُـــرُّ فِـــى وَجْنَـــــــــــــةِ ابْـــنِ
النَّحْــلُ ترْشُـــــــــــفُ مِنْـــــــهُ رَحِيقَــــــــــــــــــــهُ وَتُغَنِّـــــي
تَجْنِـــــى وَلَـــــمْ تَـــــدْرِ يَوْمًـــــــــا أنَّ الـــرَّدَى سَـــــــــــوْفَ يَجْنِـــي
طَغَــتْ عَلَيْـــــــــهِ سَــــــــــــمُومٌ حَـــرَّى كَأَنْفَـــــــــــاسِ جِـــــنٍّ
فَغَادَرَتْـــــــــــــــــهُ رُكَامًـــــــــا أجَـــفَّ مِـــــنْ عُـــودِ تِبْـــنِ[1]

فالشاعر ـ هنا ـ يبغي الكشف عن فعل الزمان وكيف أنه انتزع مرثيه انتزاعًا سريعًا ـ بالرغم من نبوغه ـ مخلفًا وراءه الحزن والألم، ولكي يرسخ الفكرة ويكشف عن مشاعره الآسية ينتزع عنصرين من عناصر الطبيعة «البدر، والزهر»؛ فأما صورة «البدر» فلم يقف الشاعر أمامها كثيرًا ليعمقها، فهذا «البدر» لاح، وبمجرد ظهوره حملت إليه الغيوم المطبقة ظلامًا فحجبت نوره من الأرض فظلت تتخبط حيرى في الظلمات سهولها ومرتفعاتها، والصورة تكشف عن سرعة التحول والتبدل، وأما صورة «الزهر» فقد وقف الشاعر أمامها طويلاً وعمقها بشكل كبير، فجلب كل العناصر المسهمة في إبراز «الزهر» في أبهى صورة من حيث : الرائحة الطيبة والألوان البديعة والنضارة والليونة التي تتمتع بها أغصانه التي يعانقها النسيم العليل فتتمايل يمينًا وشمالاً ، والنحل المتنقل يرشف الرحيق منها، كل هذا الجمال أتى عليه الزمان فجعله هشيمًا تذروه الرياح .

فالصورتان قائمتان على التقابل بين حالين؛ وهذا يبرز الفجيعة ويعمقها، وهما تضارعان تمامًا صورة ذلك النبوغ الذي توارى، نبوغ حفني ناصف (المرثي) الذي أتى عليه الردى فأرداه صريعًا ، وهذا يبرز قسوة الزمن وتحوله وتبدله؛ يكشف عن ذلك البيت الأخير من الدفقة الشعرية الذي يعتبر زبدة التجربة وخلاصتها :

(١) لديو ن ٢ ٣٢٢ ، ٣٢٣ . ولدجن: لغيم لمطبق لمظم. لحزن: ما غلظ من لأرض. ٌطباء: طبقات. لطل: لمطر لضعيف. مزن: لسحاب به مطر كثير. وجنة: جبهة.

وَالدَّهْـــــــرُ أحْـــــــرَى رَفِيـــــقٍ   بـــــــــــــأَنْ يَخُـــــونَ وَيُخْنِـــــى

وهكـذا اسـتطاع الشـاعر أن يصور لنـا أبعـاد تجربتـه عـن طريق هـاتين الصورتين المحسوستين الموحيتين بأدق خلجات نفسه وهمسات وجدانه تجاه الموقف .

تبقى ظاهرة أخيرة وهي ضعف التصوير في بعض أشعار الجارم ضعفًا قد يصل ـ أحيانًا ـ إلى حد النضوب، وهذا الضعف ناتج عـن احتفاء الشـاعر بـالنظم واهتمامه بقوة الألفاظ وتنوع السبك على حساب التصوير، فتجري القصيدة أو القطعة الشعرية «في أسلوب مجرد بحيث يحن القارئ ذو الذوق الحديث إلى ما يبل أوام هذه المجردات، إلى صورة غنية كالواحة الخصبة في صحراء محرقة»[1] .

وتكثر هـذه الظاهرة في شـعر الجارم عندمـا يعتمد الأسـلوب التقريري المباشـر في الشعر المعبر عـن القيم الأخلاقية والفضائل والآداب، وفي الشـعر الإرشادي، فمن قبيل الشعر «الإرشادى» الذي يرشد الشاعر فيه المتلقي إلى التزام شيء ما أو القيام به قوله:

بَنِـي الْعُرُوبَــــــةِ مُـدُّوا لِلْعُلُـومِ يَـدًا   فَلَـنْ تُقَـــامَ بغَـــيْرِ الْعِلُـمِ أرْكَـــانُ

جَمَعْتُـمْ لِشَـــبَابِ الشَّـــرْقِ مُؤْتَمـرًا   بِمِثْلِـــــهِ تَزْدَهِـي الْفُصْحَـى وَتـزْدَانُ

فَقَرِّبُــوا نَهْجَهُـــمْ فَــــالرُّوحُ وَاحِـدَةٌ   وَكُلُّهُـمُ فِـى مَجَـال السَّـــبْقِ أقْـرَانُ

لاَ تَبْتَغُـوا غَـــيْرَ إتْقَـــانٍ وَتَجْرِبَـــــةٍ   فَقِيمَــــــةُ النّـــاسِ تَجْرِيـبٌ وَإتْقَـــانُ

وَحَبِّبُـوا لُغَــــةَ الْعُـرْبِ الْفِصَـــاحِ لَهُـمْ   فَـــإنَّ خُذْلانَهَـــا للشَّـــــرْقِ خُـذْلانُ

قُولُـوا لَهُـمْ: إنّهَـــا عُنْـوَانُ وَحْدَتِهِـمْ   وَإنّهُـــمُ حَوْلَهَـــــــا جُنْـــدٌ وَأعْــوَانُ

وَكَمِّلُوهُــمْ بــــأَخْلاقٍ وَمَرْحَمَــــــةٍ   فَإنّمَــــا الْمَــرْءُ أخْـلاقٌ وَوِجْـدانُ[2]

---

(١) د مصطفى ناصف: لصورة لأدبية (در لأندلس لطباعة و لنشر و لتوزيع. بيروت ـ لبنان) ص ٢٣٨.

(٢) لديو ن ١ ٨٦ .

فهذه المقطوعة تعتمد على اللغة التقريرية المباشرة، ويضعف فيها التصوير، وتكاد تخلو من الخيال والمجازات، حتى المجازات المصطنعة بسيطة وسائرة في غير الشعر، فالنص أقرب إلى الوعظ والإرشاد منه إلى الشعر غير أنه مصبوب في قالب موسيقى.

ومن قبيل الشعر المعبر عن الأخلاق والفضائل والآداب قوله:

لَوْ عَرَفَ الإنْسَانُ مَا أجْرُهُ   مَا ضَنَّ بالنَّفْسِ عَلَى أجْرِهِ

يَبْقَى قَلِيلُ الْمَالِ مِنْ بَعْدِهِ   وَيَذْهَبُ الْمَالُ عَلَى كُثْرِهِ

بيضُ أيَادِى الْمَرْءِ فِى قَوْمِهِ   أغْلَى مِنَ الْبيضِ وَمِنْ صُفْرِهِ

وَالْحُرُّ لا يَنْعَمُ فِى وَفْرِهِ   حَتَّى يَنَالَ النَّاسُ مِنْ وَفْرِهِ

وَالْمَرْءُ لا يُعْرَفُ مِقْدَارُهُ   أوْ تُنْبِئُ الأَحْدَاثُ عَنْ قَدْرِهِ[1]

فالتعبير في الأبيات مباشرة تقريري، قليل التصوير، بعض مجازاته سائرة كالأمثال نحو ما جاء في البيت الثالث «بيض أيادى المرء ..» .

والجارم في مثل هذه الأشعار يعبر عن وجهة نظر خاصة كشف عنها في مقدمة ديوانه حين امتدح «اختيار النظم»[2]، وجعل جمال الشعر في نظمه وجرسه ورنينه، وانتقاء ألفاظه وتجانسها، وفي ترتيب هذه الألفاظ ترتيبًا يبرز المعنى في أروع صورة وأبدعها، وفي اختيار الأسلوب الذي وتلوينه بين : إخبار واستفهام، و استنكار، ونفى، وتعجب «كل ذلك مع المحافظة على الأسلوب العربي الصميم»[3] .

ويذكر الجارم المعاني وابتكارها أو توليدها ـ لكن من القديم ـ في صورة رائعة

(١) الديوان ٢ ٣١٧ .

(٢) مقدمة لسابق ١ ١٢.

(٣) السابق ١ ١٤.

وجديدة ، ولا ينسى التصوير ، ولكنه التصوير الملتزم للذوق العربي، ومع هذا يعود إلى القول: «ولا يكون جمال الشعر دائمًا بالمجاز والتشبيه وضروب التزويق اللفظي، وإنما جماله في استعداده للنفاذ إلى النفس والوصول إلى القلب على أية صورة كان...»[(١)].

فالجارم ـ إذن ـ لا يعير التصوير أهمية كبيرة، بل ينصب اهتمامه على قدرة الشعر على النفاد وتوصيل ما يبغي الشاعر توصيله إلى المتلقي، وعلى جودة الصياغة .

ولا نريد ـ بكل ما ذكرناه سلفًا ـ أن ننفي سمة التطور والتجديد والابتكار والإجادة عن الصورة الشعرية لدى الجارم، أو أنه طبق وجهة نظره السابقة تطبيقًا حرفيًّا ؛ إذ استطاع بما أوتيه من قدرة فنية وقوة قريحة أن يفوف العديد من الصور الفاعلة في تشكيل نصه الشعري، واتخاذه لكثير من الظواهر المذكورة سلفًا إنما هو تعبير عن وفائه لاتجاهه الشعري المحافظ .

وستتضح ـ بمشيئة الله تعالى ـ مظاهر الإجادة والابتكار في الصفحات التالية التي تتناول: الوسائل الفنية لتشكيل الصورة، وتنويعات أبنيتها، وتشكيل هذه الأبنية في القصيدة، وما تفرزه هذه التكنيكات جميعًا من دلالات وجماليات وإيحاءات تشيع في النص .

---

(١) مقدمة لديو ن ١ ١٤ .

أولاً: وسائل تشكيل الصورة الشعرية:

برزت في شعر الجارم مجموعة من الوسائل الفنية أبرزها (التشبيه والاستعارة والكناية والتشخيص والتجسيد والتضاد) أسهمت في تشكيل صورته الشعرية وإكسابها قيمة إيحائية وتعبيرية وإعطائها قدرة على البوح بعوالمه النفسية والوجدانية، وقد تداخلت هذه الوسائل تداخلاً كبيرًا، وصل ـ أحيانًا ـ إلى حد الامتزاج على ما سيتضح في الدراسة التفصيلية لها .

١ـ التشبيه:

التشبيه في غالب أشعار الجارم يدل على دقته وسعة خياله في إدراك العلاقات بين الأشياء، فكشف عن العلاقات الخفية بينها، وجمع بين المتباعد منها؛ فلذلك جاءت التشبيهات وليدة عاطفته وخياله، وعبرت عما يجوس في نفسه، وما يتطلع إلى إبرازه من معنى، ففي قوله يصف حال الناس تحت وطأة الاحتلال:

تَحَدُّثُ النَّاسِ هَمْسٌ كَأَنَّمَا هُوَ فِكْرُ[١]

يكشف عن العلاقة بين حديثهم في همس من شدة الخوف وبين من هو مستغرق في التفكير، حيث إن من يستغرق في التفكير تتحرك شفتاه بدون وعي؛ لأنه ذاهل ما يدور حوله، وفي هذا إيحاء بحالة الذهول التي كانت تعتري الشعب المصري في ذلك الوقت .

وفي قوله:

أبْصَرْتُهُ والشَّعْبُ حَوْلَ بِسَاطِهِ كَالطَّيْرِ رَفَّ لِوِرْدِهِ الْمَوْرُودِ[٢]

---

(١) الديوان ٢ ٤٣٩ .

(٢) لسابق ٢ ٤٤٦ .

يكشف عن العلاقة بين التفاف الشعب حول بساط الممدوح وبين الطير يحوِّم حول الماء، وفي التشبيه: الممدوح يماثل الماء، والشعب يماثل الطير، وفي جعل الممدوح شبيهًا للماء دلالة على فضله والخير العميم الذي ينشره، وفي جعل الشعب شبيهًا للطير دلالة على حب هذا الشعب لذلك الممدوح والتفافهم حوله .

وفي قوله:

يَطُوفُ بأَقْطَارِ الْبِلادِ كَأَنَّهُ   خَيَالٌ مُلِمٌّ، أوْ خَيَالُ أدِيبِ[1]

يصف حال مرثيه المنفي وهو ويطوف بالبلاد لا يستقر به مقام، فيلتمس شبهًا لتلك الحال في الخيال الذي يلم بالمرء والأديب، وفي التشبيه دلالة على السرعة والتحول في الانتقال، وهذا يوحي بمدى المعاناة التي كان يعانيها هذا المرثي في حياته غير المستقرة، وبهذا يكشف عن العلاقة بين التطواف والخيال الذي يظهر ثم يختفي .

وتبدو تشبيهات الجارم ـ أحيانًا ـ غريبة، وذلك عندما يعقد التشبيه بين طرفين متباعدين جدًّا إلى حد التنافر، كما يعقد بين (العلم والخمر):

قُتِلَ الْعِلْمُ، كَيْفَ دَبَّرَ لِلْفَتْكِ عَتَادًا، وَلِلدَّمَارِ جُنُودَا!
فَهْوَ كَالْخَمْرِ تَنْشُرُ الشَّرَّ وَالإِثْمَ وَإنْ كَانَ أصْلُهَا عُنْقُودَا!
أَبْدَعَ الْمُهْلِكَاتِ ثُمَّ تَوَارَى   خَلْفَهَا يَمْلأُ الوَرَى تَهْدِيدَا
مَادَتِ الرَّاسِيَاتُ ذُعْرًا وَخَفّتْ   مِنْ أفَانِينِ كَيْدِهِ أنْ تَمِيدَا
وقُلُوبُ النُّجُومِ تَرْجُفُ أنْ يَجْتَازَ يَوْمًا إلَى مَدَاهَا الْحُدُودَا[2]

---

(١) الديوان ٢ ٤٤٩.

(٢) لسابق ١ ٣١ .

يرسم الشاعر صورة للعلم القاسي فاقد العقل ـ يبدو فيها التشبيه ركنًا ركينًا، إذ أزال ما قد يتبادر إلى الذهن من أن الشاعر أخطأ في حكمه على العلم؛ لأن العلم ـ غالبًا ـ ما يحمل معنًى جميلاً : التقدم والرقي والرخاء ، فعَقَدَ العلاقة بينه وبين الخمر لإزالة هذا التوهم، فكما أن الخمر مُفْسِدة مع أن أصلها الكرم الطيب (العنب) فكذلك العلم هنا .

وتزداد غرابة التشبيه كلما تباعد طرفيه، كما في قول الجارم يصف جمال فتيات لبنان:

مِنَ الْمَلائِكِ إلاّ أنّهَا بَشَرٌ   وَأنَّ نَظْرَتَهَا الْبَهْمَاءَ شَيْطَانُ

. . .   .

رَنَا لَهَا فَتَمَادَتْ فِي تَدَلُّلِهَا   العَيْنُ غَاضِبَةٌ، وَالْقَلْبُ جَذْلانُ

وَغَطَتِ الْوَجْهَ بالْمِنْدِيلِ فِي خَفَرٍ   كَمَا تَوَارى وَرَاءَ الشَّكِّ إيمانُ(١)

فهنا يعقد الشاعر بين نظرة الفتاة البهماء والشيطان، وبين تغطية الوجه في حياء وتوارى الإيمان وراء الشك، مع أن صورة الشيطان وصورة الإيمان المتخفي وراء الشك لا نعلم لهما صفات محددة، ولعل الجارم في تشبيهه النظرة المبهمة بالشيطان يرنو إلى بيان سحرها وفعلها في النفس؛ حتى إنها قد توقعها في الغواية، وهو فعل الشيطان الذي يزين ويوسوس حتى يسلب الإنسان لُبَّه؛ فيوقعه في الخطيئة، ولعله في تشبيه الفتاة في تغطيتها وجهها حياء بالإيمان المتخفي وراء الشك دلالة على الطهر والنقاء حتى وإن بدا ما يشوب ذلك، أو لعله يقصد أن الغطاء على وجه الفتاة يحجب جمالها وحسنها كما أن الشك يحجب الإيمان ويبدده .

وقد يتسم التشبيه ـ في بعض الأحيان ـ بطرافة وتعلوه مسحة تجديد، وينبع ذلك من

---

(١) الديوان ١ ٨٢، ٨٣ . وخفر: حياء.

طريقة الجارم في تأليفه والعقد بين طرفيه، ومن التشبيه الطريف أن يأتى المشبه به منتزعًا من التراث :

وَجَرَى يُغَبِّرُ ، لاَ الْعَسِيرُ بِخَاذِلٍ أمَلاً، وَلاَ نَيْلُ السُّهَا بِمُحَالِ
فَكَأَنَّهُ سَيْفُ الْمُهَيْمِنِ «خَالِدٌ» وَكَأَنَّ دَعْوَتَهُ أذَانُ «بِلالِ»(1)

فقد شبه ممدوحه سعد زغلول في إقباله وخوضه غمار الأخطار بخالد بن الوليد سيف الله المسلول) المقدام المنتصر على الدوام، وشبه دعوته في وصولها إلى القلوب وتأثيرها عليها وتوحيدها على قلب واحد بأذان بلال مؤذن الرسول عليه السلام .

ومن التشبيه الطريف أن يأتى المشبه به مشبهًا في تشبيه متولد عن التشبيه الأول:

وَبَرَزْتَ كَاللَّيْثِ الْهَصُور دَعَتْهُ أشْبَالٌ فَهَبَّا
كَالسَّيْفِ سُلَّ مِنَ الْقِرَابِ مُثَقَّفَ الْحَدَّيْنِ عَضْبَا(2)

فهنا شبه الممدوح بالليث في إقدامه واستجابته لصغاره، ثم شبه الليث بالسيف في مضائه وسرعته، وبذلك يحصل معنا تشبيهان متداخلان، يُبْرزان قوة الممدوح وإقدامه وشجاعته، وبالرغم من أن التشبيهين قائمان على ظواهر فنية تراثية (الليث الهصور، السيف) فإن طرافتهما واضحة، ودلالتهما على المعنى بارزة، وبخاصة أن الشاعر جلب الليث في حالة دفاعه عن أولاده، وسرعته في ذلك لا يمارى فيها؛ لأن الكائنات مفطورة على حب أولادها والخوف عليها، ولما وصف الليث بالسيف زاد المعنى وضوحًا، وزادت الدلالة بروزًا، وبخاصة أنه وصف السيف بأنه مستوي الحدين قاطع، وكل هذه الدلالات والمعاني ـ لاشك ـ ترتد إلى الممدوح وتلتصق به.

ومن التشبيه الطريف ـ أيضًا ـ أن تتداخل وسائل فنية أخرى مع التشبيه، كما في

(1) الديوان 1 35 . ولسها: كوكب صغير يضرب به لمثل في لشيء لبعيد ٍدر كه.

(2) لسابق 1 159 .

قول الجارم :

وَرَأىٌ كَوَجْهِ الصُّبْحِ مَا ذَرَّ نُورُهُ عَلَى مُدْلَهِم الْخَطْبِ حَتَّى تَبَدَّدَا
وَوَجْهٌ كَأَنْوَار الْيَقِين رَأيْتُهُ فَأَبْصَرْتُ فِيهِ الْمَجْدَ وَالنُّبْلَ وَالنَّدَى(١)

وقوله:

لَبْنَانُ رَوْضُ الْهَوَى وَالْفَنِّ لُبْنَانُ الأَرْضُ مِسْكٌ، وَهَمْسُ الدَّوْحِ أَلْحَانُ(٢)

وقوله:

قَدْ تَوَلَّى الشَّبَابُ رَيْحَانَةُ الْحُبَّ، فَمَنْ لِي بِالْحُبِّ أوْ رَيْحَانِهْ؟(٣)

ففي النماذج الثلاثة كثف الجارم أدواته، فاستغل وسيلتَيْ التشخيص والتجسيد، فصار الصبح إنسانًا له وجه، وصار اليقين محسوسًا يشع نورًا، وأصبح الهوى روضًا، والحب له روائح طيبة تفوح منه، وهذه المشخصات والمجسدات وقعت مشبهًا به، وهذا من شأنه أن يجعل التشبيه مشعًّا بالدلالات غنيًّا بالإيحاءات، فرأيُ الممدوح كوجه الصبح في وضوحه وبيانه وهدايته للناس وإرشادهم، ووجهه كأنوار اليقين تبدو عليه علامات الصلاح والصفاء ونقاء السريرة، ولبنان روض الهوى بما تتمتع به من جمال ساحر وفتنة طاغية .

ومثل هذه التشبيهات الطريفة التي تجمع بين المتباعدات المتنافرات تغري المتلقي بالوقوف أمامها وتأملها؛ لمعرفة كنهها وسبر أغوارها، وكما يقول عبد القاهر الجرجاني: «لن يبعد المدى ، ولا يدق المرمى إلا بتقرير الشبه بين الأشياء المختلفة، فالنظر الذي يلطف ويدق هو أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين

(١) الديوان ١ ٧٨ .

(٢) السابق ١ ٨١.

(٣) لسابق ٢ ٥١١ .

الأجنبيات معاقد نسب وشبكة»[1] .

وقد تتوالى التشبيهات في الدفقة الشعرية لتأكيد معنًى معين، ولكن في صور جزئية مستقلة. لا يجمعها سوى أنها منضمة في لوحة واحدة، مكونة بذلك نمطًا من أنماط الصورة يمكن تسميته «الصورة التشبيهية» ، ومن ذلك :

يَبْدُو السَّفِينُ بِهِ كَمَا تَبْدُو الْمُنَى ... لِلْيَائِسِ لِلْيَائِسِ الْحَيْرَانِ فِى ظَلْمَائِهِ

أوْ كَالْحَيَاةِ تَدِبُ فِي جِسْمِ امْرِىءٍ ... أفْنَتْ شِكَايَتَهُ فُنُونُ إسَائِهِ

أوْ كَالصَّبَاحِ لِمُدْلِجٍ خَبَطَ الدُّجَى ... فَطَوضاهُ وَادِى التِّيهِ فِى أحْشَائِهِ

أوْ كَالْغَمَامِ رَأتْهُ أزْهَارُ الرُّبَا ... مِنْ بَعْدِ مَا احْتَرَقَتْ لِطُولِ جَفَائِهِ

أوْ كضابْتِسَامِ السَّعْدِ بَعْدَ قُطُوبِهِ ... أوْ كَانْقِيَادِ الدَّهْرِ بَعْدَ إبَائِهِ[2]

في هذه اللوحة تتوالى التشبيهات لتبرز فضل الممدوح، وهذا الفضل تتعدد أوجهه بتعدد الصور الجزئية : صورة المنى تظهر لليائس الحيران، وصورة الحياة تسري في أوصال من أبلته الأيام والشكاية والأسى، وصورة الصباح الذي أنار للحائر المتخبط في ظلمة الليل البهيم، وصورة الغمام الهطال على الأزهار المحترقة عطشًا، وصورة السعد المبتسم بعد طول قطوب، وصورة الدهر الذليل المنقاد. فظهور السفينة وعلى متنها الممدوح بمثابة المنى والحياة والصباح والغمام والابتسام والانقياد، ومعنى هذا أن الممدوح يتمتع بكثير من الصفات المعنوية والحسية ، وكلها نبع خير للناس .

ويلاحظ القارئ للوحة أن التشبيهات تعضدها وسائل أخرى كالتشخيص والتجسيد؛ فالمنى بادية، والشكاية تفنى ، والتيه له وادٍ يطوي، وأزهار الربا تبصر

---

(١) ًسر ر لبلاغة. تحقيق هـ . ريتر (مكتبة لمتنبي. لقاهرة) ص ١٣٦ .

(٢) لديو ن ٢ ٣٩٤ ، ٣٩٥ .

وترى، والسعد يبتسم ويقطب، والزهر يذل ويُقْهَر، هذا بالإضافة إلى قيام اللوحة برمتها على تكنيك المقابلة، وهذا يبرز المعنى المراد ويوضحه .

وقد استخدم الجارم ـ كثيرًا ـ أدوات التشبيه (الكاف وكأن) وقلَّت الأدوات الأخرى إلى درجة الندرة، ومع أن أداة التشبيه هي «المرتكز النفسي الأساسي الذي يوحي للمتلقي أن المشبه غير المشبه به مهما بلغت جهات الاشتراك بينهما وتعددت»[(١)] فإن الشاعر يلجأ ـ أحيانًا ـ إلى حذفها، وفي هذا الحذف نوع من الإبهام والمبالغة وإلغاء الحدود الفاصلة بين الأشياء والقضاء على تمايزها، كما أنه يفسح المجال لتنوع أشكال التشبيه وصوره .

ومن أشكال التشبيه محذوف الأداة في شعر الجارم :

الشِّعْرُ مِصْبَاحُ أقْوَامٍ إذَا الْتَمَسُوا ... نُورَ الْحَيَاةِ، وَزَنْدُ الأُمَّةِ الْوَارِي

الشِّعْرُ أُنْشُودَةُ الْفَنَّانِ يُرْسِلُهَا ... إلَى الْقُلُوبِ، فَتَحْيَا بَعْدَ إقْفَار

الشِّعْرُ هَمْسُ غُصُونِ الدَّوْحِ مَائِسَةً ... وَدَمْعَةُ الطَّلِّ فِى أجْفَانِ أزْهَار

الشِّعْرُ لِلْمُلْكِ جَيْشٌ لاَ يُصَاوِلُهُ ... جِلادُ مُرْهَفَةٍ أوْ فَتْكُ بَتَّار[(٢)]

فتحتشد في الصورة الشعرية مجموعة من التشبيهات حذفت منها أداة التشبيه، يكشف من خلالها الشاعر عن ماهية الشعر ووظيفته الإمتاعية والعملية، فشبهه بالمصباح الذي يضيء للناس الظلمات، وبالزند الواري في القوة، وبهمس الغصون في الرقة والليونة، وبدمع الطل في جفون الأزهار في الحنان والحب، وبالجيش في الصرامة والقوة .

---

(١) د مجيد عبد لحميد ناجي: لأسس لنفسية لأساليب لبلاغة لعربية (لمؤسسة لجامعية لدر سات و لنشر و لتوزيع . بيروت ـ لبنان . لطبعة لأولى ١٩٨٤م) ص ١٩٣ .

(٢) لديو ن ١ ١٤٨.

ومن هذا اللون أيضًا:

يَــا شَــــــدَّ مَــا فَعَلَ الْغَـرَامُ بِمُهْجــــةٍ ذَابَــتْ أسًـــــــى وَصَبَابَـــــةً وَهُيَامَـــا
كَـــــانَتْ صَئُــولاً لا تُنِيــلُ خِطَامَهــــا فَغَـدْت اذَلَّ السَّـــــائِمَاتِ خِطَامَـــا[1]

حيث يكشـف الشـاعر عن سطوة الحـب وقوته عن طريق اصطنـاع التشبيه؛ حيث شـبه المهجـة بالصئول (الإبل النافرة) الـتي انفلتت من قيادها، فلمـا تُمُكِّنَ منها صارت ذليلـة بعدما أحْكِم وثاقها، وهكذا فعـل الحب بمهجته الشـرود، حيث هدهدها وأذلها، فعن طريق هذه الصورة الحسية كشف الشاعر عن فعل الغرام فيه .

ويصطنع الجـارم لونًا من ألوان التشـبيه أطلق عليـه البلاغيون اسـم «تشبيه التمثيل» وهو مـا يكون فيـه وجـه الشبه «وصفًـا غير حقيقـي، وكان منتزعًـا من عدة أمور»[2] ومعنى كون وجـه الشـبه وصفًـا غير حقيقـي أنه «أمـر تصوري لا صفـة حقيقية»[3]، ومن هذا القبيل:

يَـزْدَادُ فِـي عَصْـفِ الشَّـــــــدَائِدِ قُـوَّةً وَيَجُــولُ حِــينَ يَضِيــقُ كُــلُّ مَجَــــالِ
كَالشُّــــعْلَةِ الْحَمْـرَاءِ لَـوْ نَكّسْــــتَهَا لأَضَفْـتَ إشْــــــعَالاً إلَـى إشْـــــعَالِ
وَالسَّـــيْلُ إنْ أحْكَمْـتَ سَــدَّ طَرِيقِـــهِ دَكَّ الحُصُــونَ فُعُــدْنَ كَــــالأَطْلاَلِ
وَالصَّــــارِمُ الْفَصَّــــالُ لَــمْ يَـكُ حَـدُّهُ لَــوْلاَ اللّهِيــبُ بصَــــارِمٍ فَصَّـــالِ[4]

حيث يصـف شجاعة ممدوحـه النادرة، فهو يزداد قوة إذا ادلهمت الخطوب، ويزداد

---

(١) لديو ن ٢ ٣٠٥ .

(٢) لسكاكي: مفتاح لعوم. ضبطه وعىق عىيه نعيم زرزور (در لكتب لعمية. بيروت ـ لبنان) ص ٣٤٦.

(٣) لسابق ص ٣٤٧.

(٤) لديو ن ١ ٣٦ .

حركـة مع ضيق المجال، وهذا الأمور يأباها العقل البشـري؛ ولذلك انتقل خيال الشاعر في التَّوِّ إلى عـالم المحسوسـات ليلتمـس منهـا مـا يوضـح تلك الصـورة المرسـومة لهذا الممدوح، فهي صـورة تشـبه الشـعلة إذا نكسـت زاد اشـتعالها وتألقهـا، على حين إذا وُجِّهَـتْ لأعلى واتسـع لهـا المجـال انطفـأت، وكذلك السـيل إذا صنعـت لـه الحواجز والسـدود وضاق مجـراه دك الحواجز ودمر السـدود، أمـا إذا ترك بحريتـه فإنه ينداح في الأرض ويتفرق ويضعف تأثيره، وأيضًا السيف الصارم لولا إدخاله النار لما كان له حدٌّ بتار .

ووجـه الشـبه هو أن الشـيء كلما ضـاقت بـه السـبل وأحاطت بـه العوائق التمس لنفسـه خلاصًا، فـيزداد قوة، وهو ـ كما نرى ـ أمـر معنوي يتصوره الذهن ولا تدركه الحواس، وهو مؤلف من عدة عناصر .

وهذا اللون ـ من شـأنه ـ أن يبرز الصورة ويوضحهـا ويحرك النفس ويغريهـا بتأمل هـذا الصورة وتتبعها، ومن ثم يقـول عبد القاهر الجرجاني : « واعلـم أن مما اتفق عليه العقلاء عليـه أن التمثيل إذا جاء في أعقـاب المعاني أو أبْرِزَتْ هي باختصـار في معرضه ونُقِلَتْ عن صورهـا الأصليـة إلى صورتـه ـ كسـاها أبهـة، وأكسـبها منقبـة، ورفع من أقدارها، وشـب من نارها ، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واسـتثار لهـا من أقـاصي الأفئدة صبابـة، وكلفـًا، وقسـر الطباع علـى أن تعطيها محبـة وشغفًا»[1] .

ويشـكل المادي المحسـوس عنصرًا بارزًا في التشـبيه لدى الجارم، فقد يظهر في طرفيه أو أحدهما، كمـا هو واضح مـن خلال النماذج الـتي سـبقت، لكن قد يعتمد التشـبيه على المعنوي المعقول فقط، فيأتي الطرفان كلاهما عنصرًا معنويًّا، نحو قوله:

---

(١) ّسر ر لبلاغة ص ١٠١، ١٠٢ .

وَالْحُبُّ سِــــــرٌّ مِنَ الْفِـرْدَوْسِ نَبْعَتُــــهُ وَخَيْرُ مَـا يَحْفَظُ الأَسْـــرَارَ كِتْمَـانُ[1]

ونلحـظ أن الشاعر أدرك العلاقة التي تربط المشبه والمشبه به (الحب والسر)، فالحب خفـيٌّ ، والسـر كذلك، والحب نبعتـه (أصلـه) من الله، والسـر كذلك، والحب يكتم، وهكذا السر في أوقات ما ، وفي التشبيه دلالة على قيمة الحب.

وهنـا ملمح يتعين إبـرازه، وهو وأن الجـارم يميل إلى بنـاء التشـبيهات الواضحـة، بما يسفر بـه من وجه الشـبه عن طريق الأوصاف التي يكسوها المشـبه به، أو التصريح به، وهذا من شأنه أن يبرز المعـاني ويوضح الأفكار، وهذا الملمح يستقيم مع اتجاهه، حيث يرى أن المعنى يجب أن يكون بارزًا لكن «في أروع صورة وأبدعها» .

وبهذا يبرز التشـبيه وسـيلة مهمـة في تشـكيل الصورة، والتعبـير عن تجربـة الشاعر، وتوصيـل فكرتـه إلى المتلقي، وتحقيق الفـائدة والمتعـة؛ لمـا «يفيده التشــبيه من التخييل، وتوليد الصور، والجمـع بين المتباينـات والمتبــاعدات، التي لا تقع في الحـس، وكل هذا يؤدي إلى تجديد البيان واختراع الصور التي لا وجود لها»[2] .

٢ـ الاستعارة:

تؤدي الاســتعارة في النص الأدبي ـ وبصفـة خاصـة الشــعري ـ العديد من الأدوار البنائية والدلالية والجماليـة ، وتكشف عن تجربـة الشاعر ومـدى استجابته لعاطفته نحو الأشياء التي يبغي التعبير عنها[3] .

---

(١) لديو ن ١ ٨٢ .

(٢) د بدوي طبانـة: عـم لبيان ـ در سـة تاريخية فنيـة في ًصول لبلاغـة لعربية (مكتبـة لأنجلو لمصرية، لقاهرة، لطبعة لر بعة) ص ١١٠ .

(٣) ر جع في ذلك: عبد لقاهر لجرجـاني: ًسر ر لبلاغة ص ٢٢٠ ومـا بعدها، و د بدوى طبانـة: عـم لبيان ص ٢٠٢ ومـا بعدها ، ود محمد لعبد: يبد ع لدلالـة في لشعر لجـاهـي (در لمعارف، لطبعة لأولى، ١٩٨٨م) ص ١٢٧ .

وقد استعان الجارم بالاستعارة كثيرًا في بناء صوره الشعرية، فعقد الكثير من الاستعارات من عناصر (حسية ومعنوية) عَبَّر من خلالها عن تجربته وأفكاره، فحين أراد التعبير عن فرحته وفرحة شعب مصر بزعماء الشرق استعار (الروض)، فقال:

فَيَا زُعَمَاءَ الشَّرْقِ، وَالشَّرْقُ أمَّةٌ   عَلَى الدَّهْرِ لاَ تَفْنَى وَلاَ تَتَضَعْضَعُ
نَزَلْتُمْ كَأَطْيَافِ الرَّبِيعِ بَشَاشَةً   يُضَاحِكُكُمْ رَوْضٌ مِنَ النِّيلِ مُمْرِعُ[1]

ففي استعارة الروض دلالة على حياطة مصر لزعماء الشرق واستبشارها واستبشار أهلها بقدومهم، وإيحاء بما تتمتع به من جمال وخصب ونماء، وتبدو الاستعارة مدعمة بالتشبيه والتشخيص، وهذا يزيد الصورة جمالاً وكثافة وقدرة على إبراز المعنى .

وحين أراد التعبير عن حزنه لفقد الشاعر «جميل الزهاوى» والفراغ الذي خلفه استعان بعدة استعارات فقال:

جَفَا الرَّوْضَ مُغْبَرَّ الأَسَارِيرِ مَاطِرُهْ   وَغَادَرَهُ قَفْرَ الْخَمَائِلِ طَائِرُهْ[2]

فالبيت ـ هنا ـ يحوى أكثر من استعارة؛ حيث استعار الشاعر «الروض» للدلالة على الشعر، و«المطر والطائر» للدلالة على الشاعر الفقيد، فالمرثي بما ينشئه من أشعار جيدة راقية كالمطر الذي ينزل من السماء فتحيا به الرياض وتنبعث فيها الحياة والحيوية والخضرة، وكالطائر يغني بينها فينشر البهجة؛ وبهذا عبر الجارم عن رفعة شأو فقيده ورزئه فيه عن طريق اصطناع الاستعارة التي نقلتنا إلى أعماقه، فكشفت لنا عما يمور فيها من ألم وحزن من وقع المصاب.

وقد شاع في شعر الجارم استعارة «الطائر»، وبخاصة استعارته لنفسه، فيقول:

---

(١) لديون ٢ ٣٥٠ . وممرع: كثير لمرعى، أي به خضرة.

(٢) لديون ٢ ٣٨٢ .

تَعَزَّيَــــا طَــيْرُ، فَالأَيَّـــامُ مُقْبلَـــــةٌ ... مَـــا أضْيَـقَ الْعَيْـشَ لَـوْ عَــزَّ الْمُعَزُّونَــا

خُـذِ الْحَيَـــاةَ بِإيمَـــانٍ وَفَلْسَـــــفَةٍ ... فَرُبَّ شَــــرٍّ غَـدَا بــالْخَيْرِ مَقْرُونَــا(١)

ويقول:

طَــائِرٌ كَـــانَ إنْ تَغَنَّـى إلَـى الـرَّوْضِ، شَـــــجَا الْحَالِيَــاتِ مِنْ أغْصَانِـــهْ(٢)

ففـي كلا النموذجين استعار الجارم الطائر لنفسـه؛ ليكشـف ـ أولاً ـ عن فلسفة في الحياة مفادهـا أن على الإنسان ألا يحزن على ما فات، بـل عليه أن يستقبل الحياة بإيمان ويقين وتفاؤل؛ لأنه لا يعلم أحدٌ مكمن الخير أو الشر. وليكشف ـ ثانيًا ـ عن شاعريته القوية وشعره الساحر .

وإذا كان الجارم قد استعار الأشـياء المحسوسية في النماذج السـابقة ـ وجلها منتزع من عناصر الطبيعة ـ فإنه يستعير ـ أيضًا ـ من المعنويات، ومن ذلك قوله :

مَجْـدٌ عَلَـى الأَمْـوَاجِ يُشْـــــرِفُ عَـالِي ... هَـذَا جِهَـــادُكِ مِصْـرُ فِـي تِمْثَـــالِ(٣)

ففي البيت يستعير المجد لتمثال الخديوي إسماعيل، وفي هذا إيحاء يعلو بشأن صاحب هذا التمثـال، والاسـتعارة ـ بل البيت والقصيدة كلهـا ـ تنطـوي على مبالغـة من فنيـة الشعر، ولعل مرد ذلك إلى اقتراب الشاعر من طرائق القدماء في بناء أدواته الفنية .

وقد يوغل الجارم في اصطنـاع الاستعارة فينشـئ بذلك نمطًا من أنماط الصورة يمكن تسـميته بـــ «الصورة الاسـتعارية» ، وذلك عن طريق : تـوالي الاسـتعارات في أبيات اللوحة، أو الامتداد بالعنصر المستعار بحيث تُرْسَم حولـه لوحة كاملة معبرة عن موقف أو فكرة .

---

(١) الديوان ١ / ١٤٠ .

(٢) السابق ٢ / ٥١٢ .

(٣) السابق ١ / ٥٤ .

فمن النوع الأول قوله في مطلع قصيدة «إسماعيل العظيم»:

حُسَامٌ لَهُ مَجْدُ الْخُلُودِ قِرَابُ   يُحَوِّمُ شِعْرِى حَوْلَهُ فَيَهَابُ

وَطَوْدٌ مِنَ الْعِزِّ الأَشَمِّ عَنَتْ لَهُ   وُجُوهٌ، وَدَانَتْ بِالْوَلاءِ رِقَابُ

وَسِرٌّ سَمَاوِيٌّ ثَوَى فِى ضَرِيحِهِ   لَهُ مِنْ جَنَاحَيْ جَبْرَائِيلَ قِبَابُ[(١)]

فهنا يبغي الشاعر إبراز منزلة ممدوحه العالية، فاستعار له (الحسام، والطود، والسر السماوي)، وبتعدد الاستعارة تتعدد ضروب المعنى، فالحسام دلالة على القوة والشجاعة ومضاء العزيمة، والطود دلالة على الشموخ والعزة، والسر السماوي دلالة على الطهر والنقاء والصفاء .

وبالرغم من اقتراب الجارم من طريقة القدماء في عقد الاستعارات باستخدامه بعض الظواهر الفنية التي كانوا يستخدمونها، فإنه استطاع عن طريق الامتداد بالعناصر المستعارة أن يلبس استعاراته ثوبًا قشيبًا، فقراب الحسام (السيف) له المجد، والشعر يحوِّم حوله فيهاب، والطود من العز الأشم الذي تعنو له الوجوه وتدين له الرقاب بالولاء، السر السماوي ثاوٍ في ضريحه الذي قبابه أجنحة جبريل عليه السلام .

ونلمح أن هذه الاستعارات مدعمة بوسائل فنية أخرى كالتجسيد والتشخيص، وأن كل استعارة منها تمثل صورة جزئية مستقلة عن الأخرى، ولكنها تتضام في النهاية لتكون الصورة الكلية المعبرة عن صفات الممدوح المتعددة .

---

(١) لديو ن ٢ ٢٩٩ . و لحسام: لسيف. لطود: لجبل. ثوى: ُقام. قباب: ُبنية ذ ت قباب.

ومن النوع الثاني قوله:

قَدْ كَانَ لِي أمَلٌ سَقَيْتُ فُرُوعَهُ بدَمِي وَغَذّيْتُ الْمُنَى بعَذَاتِهِ

أحْنُو عَلَيْهِ مِنَ الْهَجِيرِ يَمَسُّهُ وَمِنَ النّسِيمِ يَهُزُّ مِنْ أسَلاتِه

وَأذُودُ عَنْهُ الطّيْرَ إنْ حَامَتْ عَلَى زَهْرٍ يُضِيءُ الأُفقَ فِى عَذَبَاتِه

اللّيلُ يَنْفَحُهُ بذَائِبِ طَلّهِ وَالصُّبْحُ يَمْنَحُهُ شُعَاعَ إيَاتِه

حَتّى إذَا قَوِيَتْ لِدَانُ غُصُونِهِ وَاسْتَحْصَدَ الْمَرْجُوُّ مِنْ ثَمَرَاتِه

وَأخَذْتُ أسْتَجْلِي السَّنَا مِنْ نُورهِ وَأشُمُّ ريحَ الْخُلْدِ مِنْ نَفَحَاتِه

وَأُفَاخِرُ الزُّرَّعَ أنَّ غِرَاسَهُمْ لَمْ يَزْكُ مِثْلَ زَكَائِهِ وَنَبَاتِه

عَصَفَتْ بِهِ هَوجٌ فَخَرَّ مُعَفّرًا وَجَنَى عَلَيْهِ الْحَيْنُ قَبْلَ جَنَاتِه

وَوَقَفْتُ أنْظُرُ لِلْحُطَامِ مُحَطّمًا مَتَفَتّتَ الأَفْلاذِ مِثْلَ فُتَاتِه[1]

حيث يستعير الجارم (الأمل) لابنه الذي فقده، ويمتد بالعنصر المستعار ويعمقه، ويدير حوله حوارًا، ناسجًا حوله تلك اللوحة الفنية المجسمة لأحساسيه ومشاعره تجاه الحدث، معتمدًا في ذلك على العديد من الاستعارات المنثورة في الأبيات، فاستعار الطير لما قد يصيب الابن من بلايا وما قد يعترضه من محن، واستعار الزهر للابن نفسه، واستعار لدان غصونه (اللينة الطرية) لأعضائه ومكونات جسمه، واستعار الثمار لما سوف يجنيه الشاعر من وراء هذا الابن، كما استعار الغراس للأبناء، واستعار الهوج للموت، واستعار الحطام لابنه وقد قضى.

وقد برزت ـ إلى جانب هذه الاستعارات التي تكاد تسيطر على اللوحة ـ وسائل فنية أخرى، أبرزها المفارقة التي أقامها الشاعر بين الصورتين: الصورة الأولى التي تتعلق

(١) لديو ن ١ ١٥٥ . و لعذة: لأرض. ويريد لشاعر بها منبته لطيب. ٔسلاته: فروعه لدقيقة. عذباته ٔغصانه. ٳياته: نوره. و لمقصود ٔسباب لحياة. لدن غصونه: لينة لطرية. لهوج: لرياح لعاصفة غير لمستوية في هبوبها. لحين: لهلاك.

بالابن قبل الموت وما كان يرجوه منه الشاعر، فهذا الابن ـ قبل الموت ـ كان أملاً انفق في سبيل تقويمه وتهذيبه الغالي والرخيص، وكان محل الحنان والرحمة وموضع الرعاية والعناية (أحنو عليه من الهجير .. ومن النسيم .. وأذود عنه)؛ ولكل هذا كان الشاعر يتطلع إلى (المرجو من ثمراته) فأخذ يستجلي (السنا من نوره) ويشم (ريح الخلد من نفحاته) ويفاخر (الزراع أن غراسهم لم يزك مثل زكائه ونباته)، وهي ـ كما نرى ـ صورة بهية ناضرة . والصورة الثانية التي تتعلق بالابن بعد الموت، حيث (عصفت به هوج فخر معفرًا ، وجنى عليه الحين) الموت والهلاك (قبل جناته «نضجه»)؛ ولذلك وقف الأب (محطمًا ، متفتت الأفلاذ «الكبد») من شدة وقع المصيبة على قلبه ونفسه.

تتعانق الاستعارات مع المفارقة وتتشابك حول الاستعارة الأم (الأمل) لتكوين هذه الصورة المعبرة عن تجربة الشاعر النفسية والشعورية، فالاستعارات أسهمت في تجسيم صورة الابن والمرجو منه قبل الموت وصورته بعد الموت، عضدتها في ذلك المفارقة التي كشفت عن مأساة كبرى يعاني الشاعر من جرائها ألًما ممضًّا .

٣ـ الكناية:

يعمد الشاعر ـ أحيانًا ـ إلى التلميح بدلاً من التصريح، وإلى الستر والإخفاء بدلاً من النشر والإظهار؛ وهذا يلقي بظلال من الغموض على النص الشعري، هذا الغموض يغري المتلقي بالبحث والتنقيب عن المعنى المستكن وراءه، حتى إذا أمسك به تحققت له المتعة التي هي إحدى الوظائف المنوط بها الشعر .

والكناية وسيلة من الوسائل التى يلجأ إليها الشاعر لإخفاء المعنى الصريح بما يسهم في تشكيل جماليات النص وإثارة الانفعال الذي تعجز اللغة العادية عن تصويره والتعبير عنه. وقد لجأ الجارم في تشكيل صورته الشعرية إلى استخدام هذه الوسيلة التي هي ضرب من الانحراف الدلالي، والعدول بالألفاظ عن معناها الظاهر الذي تؤيده دلالاتها

الوضعية إلى المعنى الخفي المتوخى في النص[1]. وبعبارة أخرى: هي «صورة شكلية تحل فيها مفردة مكان أخرى، لأن بينهما علاقة تجاور، ويأتي النقل لا بواسطة المشابهة، بل بواسطة التقارب الموجود بينهما في مجال التجربة»[2].

وقد كنى الجارم عن العديد من الأشياء، فكنى عن رسول الله بنبي الهدى في قوله:

نَبِيَّ الْهُدَى قَدْ حَرَّقَ الأَنْفُسَ الصَّدَى   وَنَحْنُ لِفَيْضٍ مِنْ يَدَيْكَ ظِمَاءُ[3]

وبأبي الزهراء في قوله :

إِلَيْكَ أَبَا الزَّهْرَاءِ سَارَتْ مَوَاكِبِي   مَوَاكِبُ شِعْرٍ سَاقَهُنَّ حَيَاءُ[4]

وكنى عن مصر بابنة النيل:

يَا ابْنَةَ النِّيلِ أنْتِ أحْلَى مِنَ الْحُبِّ وَأزْهَى مِنْ ضَاحِكَاتِ الْوُعُودِ[5]

وبالكنانة في قوله :

لَهْفِي عَلَى لَيْثِ الْكِنَانَةِ أُغْمِدَتْ   أظْفَارُهُ مِنْ بَعْدِ طُولِ صِيَالِ[6]

وكنى عن اللغة العربية بعدة كنايات: بابنة السابقين من قحطان، وتراث الأمجاد من عدنان، وابنة الضاد. فقال:

يَا ابْنَةَ السَّابِقِينَ مِنْ قَحْطَانِ   وَتُرَاثَ الأمْجَادِ مِنْ عَدْنَانِ

...   .

---

(١) نظر د حسن طبل: لصورة لبيانية في لتر ث لبلاغي (مكتبة لزهر ء. ١٩٨٥م) ص ٢٢٤ .

(٢) خوسيه ماريا: نظرية لغة لأدبية. ترجمة: حامد ًبو ًحمد (مكتبة غريب. لقاهرة) ص ٢٠٦ .

(٣) لديو ن ١ ١٩ .

(٤) لسابق ١ ٢٠ .

(٥) لسابق ١ ٢١ .

(٦) لسابق ١ ٣٨ .

يَـا ابْنَـةَ الضَّـادِ أنْتِ سِـرٌّ مِنَ الْحُسْـنِ تَجَلّى عَلَى بَنِى الإنْسَـانِ[(١)]

وكنى عن سعد زغلول بأبى الأمة:

يَـا أبَـا الأُمَّـةِ يَـا مَـنْ ذِكْرُهُ مَـلأَ الدُّنْيَـا حَدِيثًـا عَطِـرَا[(٢)]

نلمح في كل هذه الكنايات العلاقة بين المكنى لـه والمكنى عنه، وأن التعبير بالكناية أدى من المعاني ما يعجز التصريح عن أدائها، فالتعبير بـ «نبي الهدى» بدلاً من التصريح باسـم «محمـد ﷺ » أبرز مدى الخير والفلاح الـذي جاء بـه عليـه الصلاة والسـلام، وكذلك التعبير بــ «ابنة النيل» إظهار للرخاء والخصب والجمال الذي تتحلى به مصر، وفي التعبير بــ «ابنة الضاد، وابنة السابقين من قحطان، وتراث الأمجاد من عدنان» بيان لأصل اللغة العربية الذي يعود إلى القحطانين والعدنانيين، وهكذا كل النماذج من هذا اللون الذى يسمى في البلاغة العربية «كناية عن موصوف».

ونلمح ـ أيضًـا ـ أن هذا اللـون من الكنايـة يـتردد بكـثرة لدى الجـارم في مفتتح قصـائده، وبهذا يمكـن عدّه مرتكزًا ترتكـز عليـه القصيـدة، فيمثل بذلـك وحدة بنائيـة مهمة فيها .

وكما كنى الجـارم عن الأشياء كنى عن بعض الصفـات في إنسـانه، فقد كنى عن الحب والشجاعة وسرعة الاستجابة والامتثال فقال:

لَبَّيْـكَ يَـا مِـلْءَ الْقُلُـوبِ وَأثْبَـتَ الأَبْطَـالِ قَلْبَـا
نَـادَيْتَ قَوْمَـكَ لِلْحَيَـاةِ فَـأَقْبَلُوا عَـدوًا وَوَثْبَـا[(٣)]

ففـي البيتين كَنَّى عن الحب بـالقلوب المملوءة، وكنى عـن الشـجاعة بثبات القلب،

(١) الديوان ١ ٧٠ .

(٢) لسابق ١ ٢٥١.

(٣) لسابق ١ ١٥٨ .

وكنى عن سرعة الاستجابة بالإقبال على هيئة الجرى والوثب، وبذلك عبر الشاعر عن مقصده بتلك الصور المحسوسة لإمتاع المتلقي وتأكيد المعنى وترسيخه في ذهنه.

وكنّى الجارم ـ أيضًا ـ عن صفة التفرد وعراقة الأصل فقال:

مَضَى الْهَاشِمِيُّ السَّمْحُ زَيْنُ شَبَابِهِ   وَأعْرَقُهُمْ خَالاً وَأكْرَمُهُمْ جَدًّا(١)

فكنى بالخال عن عراقة الأصل، وكنى بالجد عن صفائه ونقائه.

وكنى ـ أيضًا ـ عن صفة الكرم والبذل فقال:

وَإنْ حَجَبَتْ بيضَ الأيَادِى مَنِيَّةٌ   فَلَيْسَ عَلَى آثارِهِنَّ حِجَابُ(٢)

حيث يكنى عن الكرم والسخاء بـ «بيض الأيادى» .

ومثل هذه الكنايات يسميها البلاغيون «كناية عن صفة»، ونلمح فيها العلاقة بين المكنى له والمكنى عنه .

وأحيانًا يعتمد الجارم لونًا من ألوان الكناية يسميه البلاغيون (كناية عن نسبة) «وهي تتحقق في كل تعبير به نسبة صفة إلى موصوف، ثم لا تذكر تلك النسبة صراحة، بل تنسب الصفة إلى ما له بالموصوف وثيق علاقة»(٣) . ومن هذا القبيل قوله:

وَيْكَ يَا قَبْرُ صِرْتَ لِلْفَضْلِ مَثْوًى   لاَ يُسَامَى، وَلِلنُّبُوغِ مَقِيلا

فِيكَ كَنْزٌ لَمْ تَحْوِ أرْضُ الْفَرَاعِينِ لَهُ بَيْن لاَبَتَيْهَا مَثِيلا(٤)

(١) لديو ن ١ ٢٢٥ .

(٢) لسابق ٢ ٣٠٠ .

(٣) د حسن طبل: لصورة لبيانية في لترث لبلاغي ص ٢٤١ .

(٤) لديو ن ١ ٦٦ . للابتان: مثنى لابة. وهي لحرة. ٲي لأرض ذ ت لحجارة لسود. و لمر د حدود ٲرض لفرعنة لتي تحيط بها.

حيث يرنو إلى إثبات مجموعة من الصفات لمرثيه «الفضل، وعلو المنزلة، والنبوغ، والتفرد، وعلو المكانة»، لكنه لم ينسبها إليه صراحة بأن قال: هو صاحب فضل، أو هو متسام، أو هو نابغة .. ولكنه صرح بما يكنى به (الصفات) التي حازها القبر، كناية عن نسبة المرثي إليه ...

وما كان الجارم يستطيع تأدية المعنى الذي أداه لولا اصطناعه لأسلوب الكناية، فلو أنه قال: صرت لإسماعيل (المرثي) مثوى وله مقيلاً، وهو فيك لم تحو أرض الفراعين له مثيلاً، لما أبرز فضل المرثي ورفعة شأوه وتفرده مثلما أبرزه بالكناية، فالكناية وإن كانت تؤدى إلى الخفاء الذي هو في ذاته غاية جمالية، فإنها ـ كما يقول عبد الظاهر الجرجاني ـ : «تزيد المعنى إثباتًا وتجعله أبلغ وآكد وأشد»[1] .

٤ـ التشخيص:

التشخيص من الوسائل الفنية البارزة في شعر الجارم؛ حيث اعتمد عليه كثيرًا في بناء صوره الشعرية إلى درجة يمكن معها القول: إنه لا تخلو صورة من هذه الصور إلا وبرز فيها، فقد عمد إلى عناصر كثيرة (حسية ومعنوية) لا تعقل فكساها ثوب من يعقل، فتحركت وتكلمت ورأت وسمعت وأحست وفرحت وحزنت ... الخ .

فها هو يشخص النيل فيقول:

عِيدٌ كَأَنَّ اللّيَالِي قَدْ وَهَبْنَ لَهُ   مَا فِى الْخَلِيقَةِ مِنْ يُمْنٍ وإيسَار
النّيلُ فِيهِ جَرَى يُمْلِي بَشَائِرَهُ   وَيَنْثَنِي بَيْنَ أدْوَاحٍ وَأشْجَار
إذَا الرَّبِيعُ رَمَى فِيهِ أزَاهِرَهُ   جَزَاهُ بالتّبْرِ دِينَارًا بدِينَار
أو الْحَمَائِمُ غَنّتْ فَوْقَ مَائِجَةٍ   حَبَا الْحَمَائِمَ تَهْدَارًا بتَهْدَار[٤]

(١) دلائل لإعجاز. تعيق: لدكتور عبد لمنعم خفاجى (مكتبة لقاهرة. لطبعة لأولى ١٣٨٩هـ ـ ١٩٦٩م) ص١٠٩ ، ١١٠.

(٢) الديوان ١ ١٥٠، ١٥٠ .

ففي غمرة الفرحة بمناسبة جلوس الملك فاروق على عرش مصر، يبث الجارم فرحته هذه النيل الذي بدا متكلمًا يملى البشائر، ومتبخترًا متثنيًا بين الرياض والأشجار، ويقابل الإحسان بالإحسان، فهو يعطى الربيع ويكافئه دينارًا بدينار، ثم هو يتجاوب مع الطير فيغني مثلما تغني، ونلمح أن الشاعر شخّص الربيع، وجسّد البشائر، وهذا يكشف عن تجاوب الكون وانسجامه وفرحته بالمناسبة .

وإذا بدا النيل فرحًا مستبشرًا في الصورة السابقة فإنه يبدو ـ أحيانًا ـ كاسف البال آسيًا :

إذَا مَسَّــتِ الْبَأْسَــاءُ أذْيَـالَ دِجْلَــةٍ   قَرَأْتَ الأَسَـى فِى صَفْحَـةِ النِّيلِ وَالْكَمْدَا[1]

ويكشف التشخيص عن تجاوب البلدان العربية، وعن عرا التواصل والتراحم فيما بينهما، تجلى ذلك في صورة النيل الحزين الآسي على دجلة لما أصابتها البأساء.

ويشخص الجارم الروض وعناصره :

عِيــدَ الْجُلُــوسِ صَدَقْــتَ وَعْــدَكَ بـالْمُنَى   وَصَدقْــتُ وَعْــدِى

عَلَّمْــتَ طَــيْرَ الْوَادِيَيْــنِ   فَغَــرَّدَتْ بحَنِــينِ وَجْــدِى

... ...

الشِّــعْرُ يُبْــدِى فِيــكَ زِينَتَــهُ،   وَوَجْــهُ الــرَّوْضِ يُبْــدِى

نَــشَرَ الرَّبِيــعُ بِــكَ الــوُرُودَ نَضِــيرَةً   وَنَــشَرتُ وَرْدِى

وَوَشَــى الْــبُرُودَ مِــنَ الأَزَاهِــرِ   وَانْتَقَــى لَــكَ خَــيْرَ بُــرْدِ

فِيــهِ الرِّيَــاضُ تَــبَرَّجَتْ   وَتَثَنَّيْــنَ مِــنْ جِيــدٍ وَقَــدٍّ

كَــمْ مِــنْ عُيُــونٍ غَضَّــةٍ   فِيهَــا وَمِــنْ ثَغْــرٍ وَخَــدٍّ

(١) لديون ١ ٢٢٤ .

وَجَــرَى النَّسِـــيمُ مُضَمّـخَ الأَرْدَانِ مِــنْ مِسْـــكٍ وَنَــدِّ[1]

ففي هذه اللوحة يعتمد الجارم اعتمادًا كبيرًا على التشخيص؛ حيث شخَّص الروض وما يحويه من مظاهر، فهذا الروض له وجه يبدي الزينة، وهو ويرتدى بردًا من برود الربيع الموشاة، يتبختر فيه، ويثني جيده وقده، ويبدو الربيع ينثر الورود ويوشى الثياب (يزخرفها) من الأزهار، ثم ينتقي ويختار أفضلها ليكسوها عيد جلوس الملك فاروق في السودان ، فتظهر الصورة مليئة بالحركة والنشاط معبرة عن الفرحة الغامرة بالمناسبة.

ومن تشخيصاته لعناصر الرياض ـ أيضًا ـ تشخيصه للخمائل والأزهار والأغصان:

وَخَمَـــائِلُ الْـوَادِى تَمُـدُّ غُصُونَهَـــا   وَتَــوَدُّ لَوْفَـــازَتْ بِلَمْــحِ ضِيَائِـــه
قَـــالُوا لَهَـــا جَـــاءَ الْغَمَـــامُ فَـأَقْبَلَتْ   تَسْـــتَقْبِلُ الآمَـــالَ فِـى أَنْدَائِـــه
وَالزَّهْــرُ يَخْــتَرِقُ الْكِمَــامَ لِنَظْـرَةٍ   فَــيَرُدُّهُ لِلْكِـمِّ فِــرْطُ حَيَائِــه
قَـدْ كَـانَ يُزْهَـى فِى الرِّيَـاضِ بِحُسْـنِهِ   فَرَأَى بَهَــاءً فَـوْقَ حُسْــنِ بَهَائِــه
وَرَأَى نُصَـــارًا مِـنْ شَـــبَابٍ يَنْحَنِـى   أَزْهَـى الْغُصُـونِ نَضَـــارَةَ بِإِزَائِـــه[2]

فالخمائل ـ هنا ـ تمد وتود وتقبل؛ لتستقبل، والزهر يتطلع؛ لينظر، ويغلبه الحياء فينزوي ، ويزهو فخورًا، ويرى ويبصر، والغصون تنحني. فالصورة قائمة على التشخيص المبرز عظمة الممدوح ومدى تطلع الناس لرؤيته والفوز بلمحة منه، وقد صب الشاعر هذا على عناصر الطبيعة، وعن طريق التشخيص دبت في أوصالها الحياة، فانبعثت تسعى، وهذا يُمَكِّنُ للصورة في عالم الشعر.

ومن الأشياء التي أكثر الجارم من تشخيصها «الطير» ، فمثلاً حينما أراد إبراز

---

(١) الديوان ٢ ٤٢٨ . مضمخ بالطيب: مطخ به. لأردن: جمع ردن. وهو ٔصل لكم. لند: نوع من لطيب. ٔو هو لعنبر. ٔو عود طيب لرئحة يتبخر به.
(٢) السابق ٢ ٣٩٥ .

شاعرية «أحمد شوقى» العالية قال:

حِـينَ يَشْـــــدُو يُصْغِـى لَـــــهُ الطَّـيْرُ حَـيْرانَ مَغِيظَـــا مُســــــائِلاَ مَـنْ حَكَـــانِى؟

ذَاكَ صَـــوْتٌ بـــــــهِ خُصِصْـتُ مِــنَ اللهِ، فَمِـــنْ أيْــنَ جَـــاءَ للإنْسَــــــــانِ؟(١)

فهنا الطير (حيران، ومغتاظ، وناطق بالسؤال)، والأبيات تبرز حالاً من الدهش من هذا الشاعر الذي وصل المدى بشاعريته حتى أغاظ الطير ؛ فانطلق يلقي بهذه الأسئلة الحائرة، ومما يزيد حيرته أن الله خصه بحسن الصوت وعذب النشيد، فكيف يتفوق عليه إنسان فيما خص به ؟ فالتشخيص تعانق مع الاستفهام وتعاضدا على إبراز هذه الحال، ولولا اصطناع الشاعر لهما لما استطاع التعبير عنها بهذا الوضوح والفنية.

وأكثر الجارم ـ أيضًا ـ من تشخيص الشعر، فمثلاً في غمرة الابتهاج بمولد أولى بنات الملك فاروق نجد الشعر ذاهلاً، حتى إذا استفاق نظر فرأى موكبًا تحيط به هالات من النور وتحفه مظاهر الهيبة والجلال:

ذُهِـلَ الشِّـــعْرُ، فَاسْـــتَفَاقَ، فَـأَلفى مَوْكِبًـــا حُـفّ بِالسّـــــنَا وَالْجَـلالِ(٢)

ونلاحظ أن الذهول لم يدم طويلاً، يدل على ذلك استخدام الشاعر لحرف العطف الفاء الدال على الترتيب والتعقيب، فلم يكد الشعر يذهل حتى غشيه النور الساطع يشع من موكب الجلال، فاستفاق ليجد هذا الموكب أمامه.

كما أكثر الجارم ـ كذلك ـ من تشخيص الموت، فمن ذلك مثلاً:

وَالْموَتُ يَسْــــخَرُ بِالْحَيَـــاةِ وَطِبِّهَـــا جَهْـدُ الْحَيَـــاةِ نِهَايَـــــةُ الآجَــــالِ(٣)

---

(١) لديون ٢ ٣٥٦ .

(٢) لسابق ١ ٢٥٤ .

(٣) لسابق ١ ٣٨ .

ويبرز البيت الحقيقة الأزلية وهي أنه إذا جاء الموت فلن يرده راد مهما أوتي من قوة، وعن طريق التشخيص أعطانا الشاعر تلك الصورة التي يبدو فيها الموت غير عابئ بأي شيء، وساخرًا من كل شيء.

ومنه أيضًا:

وَالْمَوْتُ يَلْقَى الأُسْدَ فِي عِرِّيسِهَا   وَيَغُولُ حَوْلَ كِنَاسِهَا الآرَامَا
لا الدِّرْعُ تُصْبِحُ حِينَ تَبْطِشُ كَفُّهُ   دِرْعًا، وَلاَ السّيْفُ الْحُسَامُ حُسَامَا(١)

يحاول الشاعر ـ هنا ـ إبراز مضاء الموت فيعمد إلى التشخيص، حيث إن الموت يلقى الأسد في عرينها ويغتالها ويغتال الظباء أيضًا، كما أن له كفًّا إذا بطشت فلن تردها أعتى الأسلحة ؛ ولذلك قال في قصيدة أخرى :

لِلْمَوْتِ أسْلِحةٌ يَطِيحُ أمَامَهَا   حَوْلُ الْجرِيءِ، وَحِيَلةُ الْمحْتَالِ(٢)

والموت شيء معنوي غير محدد المعالم في الذهن، فحينما يعمد الشاعر إلى تشخيصه فإنما يرسم له صورة ترتسم في ذهن المتلقي وتكشفه له.

وقد برزت مفردات الزمان مشخصة ـ بصورة واضحة ـ في ديوان الجارم، ومن ذلك:

تُقَتِّلُنَا الأَيَّامُ وَهْيَ حَيَاتُنَا   وَتُعْطِي ، وَمَا أبْصَرْتُ غَيْرَ سَلِيبِ

. . .   .

هَلِ الدَّهْرُ إلاّ لَيْلَةٌ طَالَ سُهْدُهَا   تَنَفَّسَ عَنْ يَوْمٍ أحَمّ عَصِيبِ؟(٣)

---

(١) لديو ن ١ ٨٨ . لعريس: مأوى لأسد. يغولها: يأخذها من حيث لا تدري ويهكها. لكناس: بيت لظبي. سمي كذلك لأنه يكنس لرمل حتى يصل إليه. لآرم: لظباء لخالصة لبياض.

(٢) لسابق ١ ٣٣ .

(٣) لسابق ٢ ٤٥٠ . ًحم: شديد لسو د.

يُبْرِزُ الشاعر ـ هنا ـ فعل الزمن في الإنسان عن طريق التشخيص، فالأيام تقتل، وتعطي، ولكن كل عطائها مسلوب، والدهر يتنفس، لكن يتنفس حممًا.

ويشخص الجارم أشياء أخر، فمن ذلك قوله في قصيدة «محمد رسول الله»:

تَحِيَّةُ نَاءٍ مِنْ شَذَى الْمِسْكِ أطْيَبُ	**وَمِنْ قَطَرَاتِ الْمُزْنِ أصْفَى وَأعْذَبُ**
وَتَبْرِيحُ أشْوَاقٍ إذَا مَا تَنَفَّسَتْ	**يَكَادُ لَهَا فَحْمُ الدُّجَى يَتَلَهّبُ**
وَقَلْبٌ يَضِيقُ الصَّدْرُ عَنْ نَبَضَاتِهِ	**فَيَخْفِقُ غَيْظًا بالْجَنَاحِ وَيَضْرِبُ**
تَلَفّت فِي الأَضْلاعِ حَيْرَانَ يَائِسًا	**وَأنّ كَمَا أنّ السّجِينُ الْمُعَذّبُ**
تُعَاوِدُه الذّكْرَى فَتَنْكَأُ جُرْحَهُ	**وَيَا رُبّ جُرْحٍ حَارَ فِيهِ الْمُطّبّبُ**
وَيَخْدَعُهُ طَيْفُ الْخَيَالِ إذَا سَرَى	**فَيَبْعَثُ آمَالَ الشّجِي وَيَذْهَبُ**[1]

حيث يحاول في هذه الدفقة الشعرية التعبير عن شوقه الكبير وحبه الوافر لرسول الله ﷺ ، فيستعين بكوكبة من التشخيصات (الأشواق التي تتنفس، والقلب المغتاظ الذي يتلفت في حيرة ويأس ويئن وينخدع، يخدعه طيف الخيال الساري الذي يبعث الآمال)، ونلاحظ تداخل التشخيصات وانبثاقها من التشخيص الأول ، فالأشواق المتنفسة لشدتها وحرارتها كاد القلب يتفجر غيظًا ويئن، ويخدعه الطيف، وتعاوده الذكرى التي تثيره، وتفجر جرحه، ويخدعه طيف الخيال الذي يبعث الآمال، وهذا يؤدي إلى ترابط أجزاء الدفقة الشعرية، ونلاحظ كذلم أن الجارم نقلنا من عالم الحقيقة إلى عالم المجاز المدعم بجمال التشبيه الضمني في البيت الأول وتشبيه أنين القلب بأنين السجين المعذب في البيت الثالث.

ولكن الشيء اللافت في استخدام الجارم للتشخيص أنه يعمد إلى لون من التشخيص أطلق عليه أستاذنا الدكتور محمد فتوح أحمد اسم «التشخيص المركب»

---

(١) لديو ن ٢ ٢٨١ .

وفيه يعتمد الشاعر «على استقصاء أطراف الصورة، أو الاستطراد فيها بترك الفكرة الأساسية والانسياق في تصوير ما تشبهه»[١] .

ومن نماذج هذه الظاهرة تشخيص الجارم للنيل في قوله:

إنّ يَـوْمَ الْمِيـلادِ يَـوْمٌ عَلَـى الدّهْـرِ قَلِيـلُ الأَنْـدَادِ وَالأَمْثَـالِ

صَفَّـقَ النِّيـلُ فِيـهِ زَهْـوًا وَعُجْبًـا وَجَـرى فِي تَخَطُّـرٍ وَاخْتِيَـالِ

سَـاحِبًا ذَيْلَـهُ يَمُـرُّ عَلَـى الزَّهْـرِ، فَتَمْضِـي الزُّهُـورُ فِـى الأَذْيَـالِ

لا يُبَـالِي، فَقَـدْ تَمَلَّكَـهُ الْحُـبُّ، وَأَوْحَـى إلَيْـهِ أَلاّ يُبَـالِي

وَهْـوَ لَـوْلا عُذُوبَـةُ الْحُـبِّ مَـا فَـاضَ بِعَـذْبٍ مِـنَ النَّمِـيرِ زُلالِ

أنْـتَ مَـوْلاهُ، أنْـتَ عَلَّمْتَـهُ الْبَـذْلَ وَبَـذْلُ الْعَبِيـدِ فَضْـلُ الْمَوَالِـي[٢]

حيث يعبر عن ابتهاجه بمولد أولى بنات الملك فاروق ويمدحه، ولكي يعبر عن فرحته بثها النيل، ثم انساق في وصفه بالصفات الإنسانية؛ إذ بدا مصفقًا، ومزهوًّا، ومعجبًا بنفسه، ومتبخترًا مختالاً، جارًّا طرف ثوبه يمر بين الزهور، غير مبال؛ لأن الحب تمكن منه؛ ولذلك فهو لن يُصَدَّ عن محبوبه، ولأجل الحب غدا كريمًا معطاءً لا يرد سائلاً ؛ وذلك لأنه تربى وتعلم، والذي رباه وعلمه الممدوح.

ولكن مع أن الصورة تعج بالحركة، وتغري المتلقي بمتابعتها، وعلى الرغم من كسرها حدة التكلف البادية في أبيات المدح، فهي تشتت الفكرة الرئيسية، وتفقدها التواصل، بخلاف صورة الليل في قصيدته «تهنئة الفاروق بعيد الفطر» التي يستهلها بقوله:

---

(١) لرمز و لرمزية في لشعر لمعاصر ص ٢٥٢. وقد ًشار الكتاب إلى ظاهرة الانسياق بعامة قبل قبيل.

(٢) لديو ن ١ ٢٥٦ .

تَبَلَّـجَ بِالْبُشْـــرَى وَلاحَـتْ مَوَاكِبُـــهْ	وَرَفَّـتْ بِأَنْفَــاسِ النَّسِـــيمِ سَـــبَائِبُهْ
أطَـلَّ صَبَــاحُ الْعِيــدِ جَـذْلانَ ضَاحِكًــا	يُمَــازِجُ وَسْــــنَانَ الدُّجَى وَيُلاعِبُـــهْ
وَكَيْـفَ يَنَــامُ اللَّيْـلُ فِـي صَحْـوَةِ الْمُنَـى	وَقَـدْ سَـــهِرَتْ شَـــوْقًا إلَيْهَـا كَوَاكِبُـــهْ
تُنَاجِيـــهِ ألْحَـــانُ الْهَـوَى فَيُجِيبُهَـــا	وَتَسْـــــتُرُ لَوْعَــاتِ الْمُحِـبِّ غَيَاهِبُـــهْ
تَـرَدَّى مُسُـوحَ النُّسْــكِ فِي زِيِّ رَاهِبٍ	وَطَــارَتْ تَسُـــدُّ الْخَــافِقَيْنِ ذَوَائِبُـــهْ
وَأعْجَبَـــهُ أنْ دَارَاتِ الأَرْضُ تَحْتَـــهُ	كَـدَوْرِ شَـــرِيطٍ مَــا تَنَــاهَى عَجَائِبُـــهْ
إذَا أبْصَـرَ الإِحْسَـــانَ فِيهَــا تَـلأْلأَتْ	أسَــــارِيرُهُ وَاهْــتَزّ بِــالْعُجْبِ جَانِبُـــهْ
. . . .	. . . .
تَلَقّـــاهُ فَجْـرُ الْعِيــدِ فِــي عنْفُوَانِــــهِ	تَصُـولُ بِشُـــهْبِ الصّافِنَــاتِ كَتَائِبُـــهْ[1]

هذه الصورة التي رسمها لليل السابق يوم العيد تعميق للفكرة وإبراز لها، فهذا الليل المتيقظ الساهر، المشتاق إلى يوم العيد، المجيب لداعي الهوى، المرتدي لباس النساك وقد رفرفت خلفه ذوائبه، المتعجب من دوران الأرض تحته، المتلألئ الأسارير عندما يرى الإحسان ـ هذا الليل الذي يمتلىء حركة ونشاطًا يعبر عن فرحة الكون باستقبال العيد.

وتتداخل في المقطوعة الشعرية التشخيصات، فليست حكرًا على (الليل)، فكواكبه ساهرة شوقًا، والألحان تناجيه، وغياهبه (ظلماته) تستر لوعات المحب، ...، وهذا يزيد الصورة حركة وحيوية ومتعة وجمالاً.

والذي نود الإشارة إليه أن ولع الجارم بالتشخيص واستخدامه بهذه الصورة يضفي على صورته الشعرية حركة وفاعلية، والحركة والفاعلية «ميزتان يمتاز بهما الشعر دون

(١) لديون ١ ١٦٢ ـ ١٦٣.

سائر الفنون»[1] ، ومعنى هذا أنه كلما زادت الحركة والفاعلية في النص الشعري ارتفعت فنيته واتضحت جمالياته، كما أن التشخيص يتعمق بناء اللغة وضمائرها وأفعالها وصفاتها التي ترد علينا ورودًا طبيعيًا لا شِيَةَ فيه من صنعة أو أناقة، كما أنه «ذو قدرة عالية على التكثيف والاقتصاد والإيجاز»[2]، ولعلنا نلمح ذلك في النماذج المذكورة، فالشاعر عبر عن كثير من المعاني التي تحتاج إلى شرح كبير وكلام كثير في كلمات قليلة، وذلك من خلال استعمال وسيلة التشخيص التي ظللت النص الشعري بكثير من الإيحاءات والإيماءات .

٥ـ التجسيد:

استعان الجارم في تشكيل صورة بالتجسيد، حيث نقل كثيرًا من المعنويات من عالم المجردات إلى عالم المحسوسات، وبرزت في هذا الشأن مفردات بعينها، فمن ذلك مفردة (الموت) :

وَالْمَوْتُ يَخْفِقُ فِى جَنَاحَىْ جَارِحٍ   مَلأَ الفَضَاءَ شَرَاسَةً وَعُرَامَا[3]

إذا يتجسد الموت في البيت في صورة هذا الطائر الشرس الذي يبعث الخوف ويثير الفزع، ولعل الشاعر كان موفقًا في اختيار هذه الصورة للموت؛ لأن الحديث يدور حول طيارين مصريين تحطمت بهما الطائرة أثناء تحليقهما في أجواء فرنسا فلقيا مصرعهما.

ومن ذلك ـ أيضًا ـ مفردة (الحسن):

---

(١) د عبد لقادر لرباعي: لصور لفنية في شعر ًبي تمام (منشورت جامعة اليرموك. إربد. لأردن ١٩٨٠م) ص١٥٤. وقد تنبه لشيخ عبد لقاهر لجرجاني لدور لحركة في إثراء لصورة وتدقيقها و لارتقاء بها. ر جع: ًسر ر لبلاغة ص ١٦٤ وما بعدها .

(٢) د مصطفى ناصف: لصورة لأدبية ص ١٣٦ .

(٣) لديو ن ١ ٨٨. و لعرم: لحدة و لشدة.

لا تَزِيـــنُ الْعُقُــودُ جِيـــدًا إذَا لَـــمْ   يَـكُ، بالْحُسْـــــــنِ قَبْلَهَـــا مُزْدَانَـــا[1]

فهنـا بدا الحسن عقدًا يزين الجيد، وقد كشـف التجسيد عن أن الزخارف الخارجية والمظاهر البراقة لا قيمة لهما ما لم يكن الجوهر نقيًّا صافيًّا.

ومن تلك المفردات ـ أيضًا ـ (الصنع الجميل، والمنى، والشباب، والآمال، والسعد):

مَنْ يَغْـرِسِ الصُّنْـعَ الْجَمِيـلِ بِأُمَّـــــةٍ   فَلَـــهُ مِـنَ الشُّـــكْرِ الْجَمِيـلِ ثـــــمَارُ

لَمَّـــا رَأَوْكَ رَأَوْا بَشَاشَـــــاتِ الْمُنَـى   الْوَجْـــــهُ نَضْـرٌ وَالشّـــــبَابُ نُضَـــارُ

....

فَـــارُوقُ، تَـــاجُكَ رَحْمَـــةٌ وَسَـــعادَةٌ   لِلْوَادِيَيْــــنِ وَعِـــزّةٌ وَفَخَــــــــــارُ

تَتَـــأَلّقُ الآمَـــــالُ فِـى جَنَبَاتِــــــهِ   وَيَـدُورُ نَجْـمُ السّــــعْدِ حَيْـثُ يُـدَارُ[2]

ففي الأبيـات كثرت المجسدات، فرأينـا الصنع الجميل غرسًـا، والشكر الجميل ثمارًا، والمنى يعلوها البشاشة والبشر، والآمال متألقة تشع نورًا، والسعد له نجم يدور، وكل ذلك لإبراز فضل الممدوح.

ومن قبيل التجسيد أيضًا :

دَعَتْـــــهُ مِصْرُ وَلِلأَحْـدَاثِ مَلْحَمَـــــةٌ   وَالْخَطْـــبُ مَـــــا بَيْـــنَ تَهْـدَار وَتَهْدِيـدِ

وَأَنْفُسُ النّـــاسِ فِـى ضِيـقٍ وَفِى كَمَـدٍ   كَأَنّهَـــــــا زَفْـــرةٌ فِــــى صَـــدْرِ مَعْمُـــودِ

حَــيْرَى تَلُــوذُ بآمَـــالٍ مُحَطّمَـــــةٍ   كَمَــــــا يَلُـــوذُ غَرِيــمٌ بِـــــــالْمَوَاعِيدِ

طَـارَتْ شَــعَاعًا وَهَـوْلاً مِثْلَمَـا عَصَفَتْ   هَـوجَ الرّيَـــاحِ بِرَمْـلِ الْبِيدِ فِـى الْبِيـدِ[3]

---

(١) الديوان ١ ٢٥٩.

(٢) لسابق ١ ١٣٦، ١٣٧.

(٣) لسابق ١ ١٢٦، ١٢٧ . وشعاعًا: منتشرة متفرقة.

ففي هذه الدفقة الشعرية يجسد الشاعر الآمال فأصبحت ملاذًا وملجأ، لكنه محطم ومفرق ومنثور؛ لإبراز حال الناس تحت وطأة الاستعمار، وقد تداخلت آليات فنية أخرى مع التجسيد، كالتشخيص (مصر التى تدعو)، والتشبيه في البيت الثاني والثالث، فالصورة تعتمد على تكثيف الأدوات، وهذا يرفع من درجة فنيتها، ويسهم في التعبير عن المعنى المقصود .

وقد يوغل الجارم في استغلال التجسيد فيكون نمطًا من أنماط الصورة يمكن تسميته بـ «الصورة التجسيدية»، وهذا الإيغال يحصل إما بالإكثار من المجسدات، أو بتعميق العنصر المجسد والامتداد به ورسم لوحة شعرية حوله.

فمن النوع الأول قوله:

أرَأيْتَ مِصْرَ تَهُبُّ لاسْتِقْلالِهَا ... وَالسَّيْفُ يَلْمَعُ فَوْقَ كُلِّ قَذَالِ

وَالذُّعْرُ يَعْصِفُ بِالْقُلُوبِ كَمَا جَرَتْ ... هُوجُ الرِّيَاحِ عَلَى كَثِيبِ رِمَالِ

وَالأَرْضُ تَرْجُفُ، وَالسَّمَاءُ مَرِيضَةٌ ... وَالنَّفْسُ حَيْرَى وَالْهُمُومُ تَوَالِي

وَالنَّاسُ فِى صَمْتِ الْمَنُونِ كَأَنَّهُمْ ... صُوَرٌ كَسَاهَا الْحُزْنُ ثوْبَ خَبَالِ

إنْ حَدَّثُوكَ فَبِالْعُيُونِ لِيَتّقُوا ... رَصَدَ الْعُيُونِ، وَشِرَّةَ الْمُغْتَالِ

وَالْموْتُ يَخَطُرُ فِى الْجُمُوعِ وَحَوْلَهُ ... أجْنَادُهُ مِنْ أنْصُلٍ وَعَوَالِي

رَيَّانُ مِنْ مُهَجِ الشَّبَابِ كَأَنَّمَا ... مُهَجُ الشَّبَابِ سُلافَةُ الْجِرْيَالِ

وَجَنَانُ مِصْرَ عَلَى جَنَاحَيْ طَائِرٍ ... مِمَّا ألَحَّ عَلَيْهِ مِنْ أهْوَالِ

تَرْنُو إلَى أبْنَائِهَا بِنَوَاظِرٍ ... غَرقَتْ بمَاءِ شُئُونِهَا الْهَطَّالِ[1]

في هذه اللوحة يصور الشاعر مصر تحت وطأة الاستعمار وقد هبت راغبة في التحرر والاستقلال، وقد استعان بالتجسيد ـ كثيرًا ـ لإبراز ذلك، فتجلى «الذعر

(١) لديو ن ١ ٣٤ . و لقذ ل: مؤخر لرّس. ويريد لرّس عامة. لجريال: لخمر . و سلافتها: ما تحسب و سال قبل لعصر .

يعصف بـالقلوب» والهموم توالي (متواليــة تـترى)، والمنـون صامتــة، والموت يخطر.. وحولـه أجناده، والأهوال تلح، وعُضِّدَ ذلك بالتشـخيص فـ «الأرض ترجف، والسماء مريضـة، ومصر لها جنـان (قلب) يخفق مـن الفزع، وترنو إلى أبنائهـا بعيون غارقـة في دموعها»، والتشـبيه؛ حيث شبه الذعـر وعصفه بـالقلوب بالرياح الشـديدة التي تسفي الرمال، والناس في خوفهم من الموت كالصور الجامدة يشع منها الأسى والحزن، ومهج الشباب التي ارتـوى منها الموت بـالخمر اللذيذ. فتبدو الوسـائل غزيرة جسـمت حال الهول والفـزع وأبرزت الأخطار المحدقـة بالشـعب المصـري، ومن خلال ذلك اسـتطاع الشاعر إبراز شجاعة مرثيه النادرة؛ لأن هذه الحال مدعاة لأن يلزم المرء الصمت ويلوذ به حتى لا يتعرض للإيذاء، ولكن المرثي هب رافعًا صوته غير هياب:

وَإِذَا بِصَـوْتٍ هَـزَّ مِصْـرَ زَئِيرُهُ   غَضَبُ اللُّيُوثِ حِمَايَةُ الأَشْبَالِ

ومن النوع الثاني قوله:

وَعَزِيمَةٍ لا الزَّجْـرُ نَهْنَهَ هَمَّهَـا   يَوْمًا وَلاَ فُلَّتْ مِـنَ الإِيعَادِ

كَـادَتْ تَـدُورُ مَـعَ الْكَوَاكِبِ دَوْرَهَـا   بِالنَّحْسِ آونَةً وَبِالإِسْعَادِ

كَـانَتْ أَحَزَّ مِـنَ الْمُدَى، وَأَحَدَّ مِنْ   غَـرْبِ الظُّبَـى يُسْلَلْنَ يَـوْمَ طِرَادِ

وَثِقَـتْ بِخَالِقِهَـا الْقَدِيرِ فَشَمَّرتْ   مَحْمُودَةَ الإِصْدَار وَالإِيرَادِ[1]

ويرنو الشـاعر ـ هنـا ـ إلى بيان فضل المرثـي وشجاعته، فتوسـل بالتجسـيد؛ ليحقق هـذه الدلالـة، فأرانا «العزيمـة» (عزيمـة المرثى) محسوسـة ملموسـة، فهي لم يخفف من همتهـا وقوتهـا الزجر، ولم يفلهـا الوعيـد والتهديد؛ حتى كـادت تـدور مع الكواكب بالنحس مرة وبالإسعاد مرة، وقـد كانت واثقـة بخالقها مشـمرة في الصدور والورود.

(١) لديو ن ٢ ، ٤٦٤ . ونهنه: خفف ولطف. فت: تكسرت. لإيعاد: لتهديد. غرب لظبي: حد لسيوف. يوم لطراد: الحرب.

وتتداخل بعض الوسائل مع التجسيد مثل: التشبيه في البيت الثالث، والتضاد في البيت الثاني والرابع، وتتعاضد حول العنصر المجسد (العزيمة) لتكشف عن ماهيته، وعن طريق التصوير المحسوس يبرز المعنى ويتضح في ذهن المتلقي.

إذن التجسيد يسهم في إبراز الدلالة وتوضيحها، وكشف ما تمور به عاطفة الشاعر؛ لأن «أهم ما ينبغي أن يحرزه التجسيم الثبت رسوخ الإطار العاطفى، بحيث نتجاوز عتبات الحسي والمعنوى، ونكتفى بمقولة لا هي حسية، ولا هي معنوية خالصة، وإنما هي الدنيا الساحرة التي تجمع الظاهر والباطن، الحسي والمعنوي»[1].

٦ـ التضاد:

من الوسائل التي تمثل عنصرًا ذا أهمية في بناء الصورة التضاد، وقد تنوعت أنماطه وتعددت أشكاله في شعر الجارم، فقد استخدم التضاد البسيط، وهو ما يسمى في البلاغة العربية «الطباق» الذي يحدث فيه التضاد بين لفظة وأخرى، أو ينشأ من عملية الإثبات والنفي.

فمن النوع الأول:

بَاريسُ! وَالْعُسْرَى إلَى يُسْرَةٍ وَغَايَةُ الْعَارِضِ أنْ يُقْشَعَا[2]

حيث يقابل بين «العسرى» و«اليسرى»؛ ليبعث الطمأنينة في النفوس بأن باريس ستعود إلى سابق عهدها .

ومن النوع الثاني:

لا الدِّرْعُ تُصْبِحُ حِينَ تَبْطِشُ كَفُّهُ دِرْعًا، وَلا السَّيْفُ الْحُسَامُ حُسَامَا[3]

(١) د مصطفى ناصف: لصورة لبلاغية ص ١٣٦ ـ ١٣٧ .

(٢) لديو ن ١ ٢٤٩.

(٣) لسابق ١ ٨٨.

فاستخدام الشاعر كلمتَيْ «الدرع، الحسام» مرة بالإثبات ومرة بالنفي خلق تضادًّا كشف عن العجز الذي اعترى المرثي بعد موته، فتحول من قوة إلى ضعف، ومن حركة إلى سكون .

واستخدام التضاد ـ على هذا النحو ـ يقوم «على مجرد الجمع بين ضدين .. أو مجموعة من الأضداد في عبارة واحدة، دون اهتما بإبراز التناقض القائم بين الأضداد أو استغلاله استغلالاً تعبيريًّا، بل دون اشتراط ـ أساسًا ـ لوجود تناقض واقعى في السياق الشعري بين هذه الأضداد»[1] .

وهذا الكلام ـ على صحته ـ لا ينفي الدور الذي يقوم به هذا النمط من أنماط التضاد في تشكيل الصورة الكلية وإبراز تجربة الشاعر، وهو دور جزئي بطبيعة الحال.

ويستخدم الجارم التضاد بصورة أعمق من ذي قبل، فيستخدم نمطًا يسمى في البلاغة العربية «المقابلة» ، وهو ينأى عن مجرد التضاد بين لفظة ولفظة أو مجموعة ألفاظ، بل يقع التضاد بين الجمل ، ومن نماذجه:

بِنَفْسِى مَنْ عَانَى الْحَيَاةَ مُشَرَّدًا   يَجُوبُ مِنَ الآفَاقِ كُلَّ مَجُوبِ

غَرِيبًا تَقَاضَاهُ اللّيَالِى حُشَاشَةً   وَلَكِنّهُ لِلْفَضْلِ غَيْرُ غَرِيبِ

يَطُوفُ بأَقْطَارِ الْبِلادِ كَأَنّهُ   خَيَالٌ مُلِمٌّ، أوْ خَيَالُ أدِيبِ

وَيَطْوِى وَرَاءَ الْبِشْرِ نَفْسًا جَرِيحَةً   وَأعْشَارَ قَلْبٍ بِالْهُمُومِ خَضِيبِ

أيَشْكُو لَئِيمُ الْقَوْمِ كَظًّا وَبِطْنَةً   وَيَشْكُو فَتى الْفِتْيَانِ مَسَّ سُغُوبِ؟

لأَمْرٍ غَدَا مَا حَوْلَ مَكْةَ مُقْفِرًا   جَدِيبًا، وَبَاقِى الأَرْضِ غَيْرُ جَدِيبِ[2]

---

(١) د عي عشري ز يد: عن بناء لقصيدة لعربية ص ١٤٨.

(٢) لديو ن ٢ ٤٤٩، ٤٥٠. و لمجوب: لمعمور من لبلاد. لحشاشة: لفؤد. لكظ و لبطنة: متلاء لبطن. لسغوب: لجوع مع لتعب.

حيث تظهر المقابلة في الأبيات الثلاثة الأخيرة من هذه الصورة الشعرية، وهي مقابلات بين مواقف، فالمرثي على الرغم من ظهوره مستبشرًا فإنه يطوى بين جوانحه هموًما عظامًا وقلبًا مملوءًا حزنًا، وعلى الرغم من أن حقراء القوم ممتلئة بطونهم طعامًا، نجد المرثي ـ وهو الفاضل ـ يعاني الجوع، وهذا التقابل يكشف عن حيرة الشاعر التي حاول التخفيف منها؛ حيث رد الأمر إلى حكمة خفية لا يدركها، فكما أننا لا ندرك الحكمة من أن ما حول مكة جديب مقفر وباقي الأرض خصيب مخضوضر، فكذلك الأمر هنا .

ونلمح الدور البارز الذي تقوم به المقابلة في رسم الصورة الكلية لحالة المرثي البائس (المشرد، الغريب، دائم التطواف في البلاد) فالمقابلة ركن مهم، ولعل مرجع ذلك إلى الشاعر ـ كما أشرنا ـ يقابل بين مواقف، وكما يقول أستاذنا الدكتور عبد الواحد علام : «إن البعد بالمقابلة عن مجرد المقابلة بين الألفاظ إلى المقابلة بين المواقف أمر جدير أن يبشر به النقد الأدبي الحديث ويدعو إليه »(١).

ويستخدم الجارم ـ بكثرة ـ لونًا من ألوان المقابلة أعمق، وهذا اللون يطلق عليه في النقد الحديث «المفارقة التصويرية» ، وهي «تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض»(٢) ، واللجوء إلى هذا اللون من المقابلات يعبر عن نفس قلقة مضطربة لا تكاد تمكث على حال واحدة، وعن موقف من كون مفعم بالتناقض، وحياة مترعة بالتضارب(٣)، وهو لون ـ غالبًا ـ ما يسيطر على اللوحة الشعرية من أولها إلى آخرها، مكونًا بذلك نمطًا من أنماط الصورة يمكن تسميته بـ «الصورة المتضادة» .

وتتعدد أشكال توارد هذا اللون في شعر الجارم، فتارة يفتت طرفيْ المفارقة إلى

---

(١) لبديع ـ لمصطح و لقيمة (مكتبة لشباب. لقاهرة. ١٩٨٩م) ص ١٥٢.

(٢) د عى عشرى ز يد: عن بناء لقصيدة لعربية لحديثة ص ١٤٧.

(٣) نظر: د عبد لو حد علام: دعوة إلى شعر لعقاد ومقالات ُخر (طبعة ١٩٨٨م) ص ٥٥ .

مجموعة من العناصر، ثم يجعل كل عنصر منها في مقابلة ما يناقضه، وتارة يضع الطرف الأول مكتملاً بكل عناصره ومقوماته في مواجهة الطرف الثاني مكتملاً أيضًا، وتارة أخرى يعتمد في بناء المفارقة على أسلوب الاستفهام، وتُسْتَشفُّ هي من خلال اللوحة بعد طول تأمل.

فمن النوع الأول:

إنّمَا نَحْنُ فِى الْحَيَاةِ إلَى حِينٍ شَبَابًا وَفِتْيَةً وَكُهُولا

نَتَمَنَّى الْحَيَاةَ جِدَّ تَمَنٍّ وَهْيَ لَيْسَتْ إلاَّ مَتَاعًا قَلِيلا

وَقَفَ الطِّبُّ حَائِرًا وَالْمَنَايَا سَاخِرَاتٍ يَغْتَلْنَ جِيلاً فَجِيلا

دَوْرَةُ الأَرْضِ كَمْ أَمَدَّتْ قَبِيلاً بِحَيَاةٍ وَكَمْ أَبَادَتْ قَبِيلا

نَضْرَةٌ فِى أزَاهِرِ الصُّبْحِ تُمْسِي بَعْدَ لأْيٍ تَصَوُّحًا وَذُبُولا

رُبَّ قَصْرٍ قَدْ كَانَ مَلْعبَ أُنْسٍ صَيَّرَتْهُ الأَيَّامُ رَبْعًا مَحِيلا

وَفَتاةٍ طَوَى مَحَاسِنَهَا الدَّهْرُ بَنَانًا غَضًّا وَخَدًّا أسِيلا

نَأْكُلُ الأَرْضَ ثُمَّ تَأْكُلُنَا الأَرضُ دَوَالَيْكَ أفْرعًا وَأُصُولا[1]

فالشاعر في معرض الرثاء يحاول بيان طبيعة الدنيا المتناقضة والزمان المتقلب، فاستعان بالمفارقة القائمة على مجموعة من العناصر المتناثرة، كل عنصر في مقابل عنصر آخر، فالإنسان يتمنى الحياة بشدة مع أنها متاع قليل، والطب يقف خائرًا حائرًا وأمامه الموت يقف ساخرًا، ودورة الأرض تعطي البعض وتبيد البعض، والأزهار تصبح ناضرة وتمسي ذابلة، والقصور التى كانت تعج بالحركة والنشاط والحياة صارت أطلالاً، والفتاة الغضة ناضرة الخد طوى الدهر محاسنها فتحول حالها، والناس يأكلون الأرض والأرض تأكلهم .

---

(١) الديوان ١ ٦٥ .

والمقـابلات ـ بـالرغم من بسـاطتها؛ لأنهـا منتزعـة من الواقع ـ معـبرة وكاشـفة عن مـدى تناقضات الحيـاة وتقلباتها. وقد اسـتعان الشـاعر بعنـاصر مؤازرة لتقنيـة المفارقة، فـزادت الصورة وضوحًـا وتجسـيدًا للموقـف، فاسـتعان بـــ «كم» الخبريـة و«رب» وأسـلوب التنكير بمـا في هذه الآليـات مـن دلالـة على الكـثرة، واسـتعان ـ أيضًـا ـ بالتشـخيص (دورة الأرض كم أمدت .. وكـم أبادت ، وحيرتـه الأيام، وفتـاة طوى محاسنها الدهر) بما يضيفه على الصورة من حيوية .

وفي هذا النوع «يتـم إبراز التناقض على مسـتويين، يتم أولاً على مسـتوى جزئيات كـل من الطرفين، ويتم ثانيًـا ـ ومن خـلال تجميع هذه الجزئيـات ـ على مسـتوى الكل الـذي يتألف منهـا .. وتتحول الأبيات إلى مجموعـة من المفارقـات الجزئيـة البارعة التى تتألف من مجموعها المفارقـة الكبرى في القصيدة ، ويشـعر القارئ بفداحـة المفارقة بين الحالين، مرة على مستوى جزئيـات كل من الحالين، ومرة على مستوى الحالين ككل، وبهذا يزيد معنى المفارقة عمقًا ووضوحًا»[1] .

ومن النوع الثاني:

كَـمْ فَـــارسٍ يَمْـرحُ فِـى سَـــــرْجِهِ ... يَهْـــتَزُّ كَـــــالْغُصْنِ وَقَــدْ أيْنَعَـــــا
كَأَنّـــــــهُ الصَّمْصَــــامُ إذْ يُنْتَضَـى ... وَعَـــــامِلُ الرُّمْـحِ إذَا أُشْـــــــــرِعَا
مَـــــا ضَـنَّ بِــــالرِّفْدِ عَلَـى وَافِـدٍ ... وَلا لَـوَى حَقَّـــــا وَلا ضَيَّعَـــــــا
تَمْشِـــــــى بَنَـــاتُ الْحَـىِّ فِـى إثْـرِهِ ... يَرْشُـــــــــقْنَهُ بِــــالزَّهْرِ إذْ وُدِّعَـــا
مَــنْ كُـلِّ بَيْضَـــاءِ الطُّلَـى طَفْلَـــــةٍ ... أسْـــــــطَعَ مِـنْ بَـدْرِ الدُّجَى مَطْلَعَـــا
تَكُـــفُّ غَـرْبَ الدَّمْـعِ أنْ يُرْتَــــأَى ... وَتَحْبِـسُ الزَّفَـرَاتِ أنْ تُسْــــــــمَعَا
لَـجَّ بــــــهِ الْمَـوْتُ فَـــأَوْدَى بــــهِ ... وَحَـزَّ مِنْـــــــهُ اللِّيـتَ وَالأَخْدَعَـــا

(١) د عبى عشرى زيد: عن بناء لقصيدة لعربية لحديثة ص ١٤٥ ـ ١٥٥ .

مَــــاتَ فَــلا قَـــبْرٌ لَـــــهُ مَـــاثِلٌ   وَلا بَكَـى الْبَـــاكِي وَلا شَــــيَّعَا[1]

فهنـا يبدو وجهـان للصورة؛ الوجـه الأول متألق مشــرق وضـاء يظهر فيـه الفارس مرحًا كـالغصن اليانع والسيف الذي لا ينثني والرمح المشـرع، وكريمًا لا يـرد سائلاً، وجميلاً تلاحقـه الفتيـات.. ، ثم ينتقـل إلى تصوير الوجـه الثـاني للفارس، صورتـه وقد أودى به الموت، فقطع عروقه وعنقه، فأصبح جثة هامدة ملقى في العراء، فلا قبر يضمه ولا أحد يبكيه ولا مشيع يشيعه. ومـن خلال مقابلة الوجه الثـاني بكل ملامحه بالوجه الأول بكـل ملامحـه تـبرز فداحـة المفارقـة التي أسـهمت في تعميق الصـورة وتوضيحها وإبرزها، فمن خلال التفـاعل بين الوجهين والظلال التى يلقيهـا كل وجـه على الوجه الآخر غزرت الإيحاءات وبرزت الدلالات المعبرة عن قسـوة الحرب وما تخلفه من دمار وموت .

ومن النوع الثالث:

إنّمَـــــا مَوْلِـدُ الْمَعَـــــارفِ فِـى مِصْـرَ دَبِيـــبُ الْحَيَـــــاةِ بَيْــنَ الرُّفَــــاتِ

...   .

هَــلْ رَأيْــتَ النّجْــمَ الّــذِى يَبْهَــرُ الْعَيْــنَ وَيَمْحُـو دَيَـــاجرَ الظُّلُمَــــاتِ؟

هَــلْ رَأيْـتَ الْغَدِيـرَ يَنْسَـــــــابُ فِـى الْقَفْـرِ فَيَهْــتَزُّ مُخصِـبَ الْجَنَبَـــاتِ؟

هَـلْ رَأيْـتَ الْحَيَـــاةَ تَسْــــرِى إلَـى الْجِسْـــمِ فَتُحْيِي عِظَامَـــهُ النّخِـرَاتِ؟

هَــلْ رَأيْــتَ الآمَـــالَ بَعْـدَ نِفَــــار؟   وَاقْتِبَــالَ الشَّــــبَابِ بَعْـدَ فَوَاتِ؟[2]

---

(١) لديو ن ١ ٢٤٨ . ولصمصام: لسـيف لا ينثني. ينتضـى: يسـل. لطُّى: لأعنـاق. غـرب لدمع: مسـيه. لبيت: صفحة لعنق. لأخدعا: شعبة من عرق لوريد.

(٢) لسابق ١ ٩٩، ١٠٠.

فالشاعر ـ هنا ـ يعقد مقارنة بين صورتين: صورة مصر قبل وجود وزارة المعارف فيها، وصورتها بعد وجودها، واعتمد في إبراز الصورتين على المفارقة المعتمدة على أسلوب الاستفهام، وفي إطارهما تبرز مجموعة من الصور الجزئية: صورة النجم المضيء في مقابل الظلام الحالك، وصورة الغدير الذي ينشر الخصب والنماء في مقابل القفر المجدب، وصورة الحياة تسري في الجسم في مقابل الموت الذي يجعل الجسم هامدًا، وصورة الآمال التي تحيي النفوس في مقابل الآمال النافرة المشتتة، وصورة الشباب المقبل في مقابل الشباب المدبر. كل هذه الصور تجتمع وتتعاضد في إطار صورة كلية تبرز ما وصلت إليه مصر من علو شأن وتقدم بعد تخلف وتأخر.

واصطناع الجارم للاستفهام في إنتاج المفارقة يجعل من إدراك المتلقي لها يأتي بعد لأيٍ؛ حيث تتداخل المتناقضات تداخلاً كبيرًا، لكن في النهاية تبرز صورتان، إحداهما مشرقة وضيئة، والأخرى عابسة كدرة .

إذن التضاد ـ وبخاصة المقابلة والمفارقة ـ يمثل وسيلة مهمة في تشكيل الصورة لدى الجارم ؛ لأن اللجوء إلى هذه الظاهرة الأسلوبية أعانه على التعبير عما يمور في نفسه إزاء تناقضات الحياة والحالات المتقابلة «تعبيرًا اتسم بالصدق الفني والشعوري في معظم الأحيان، كما أنه قد وجد عوضًا عن الاعتماد اعتمادًا كبيرًا على الصورة الشعرية بأنماطها المجازية المعروفة »[1] .

وتجدر الإشارة إلى أن الجارم قد استخدم وسائل أخر في تشكيل صورته، لكنها لم تكن من الكثرة بحيث تمثل ظاهرة تستحق الدراسة التفصيلية، كما أن إسهامها في تشكيل الصورة لم يكن فاعلاً بالدرجة الكافية، ومن هذه الوسائل «تراسل الحواس»، وهي وسيلة اعتمد عليها الشعر الرمزي كثيرًا، ولكن لم نعدم لها في أطوار الشعر

---

(١) د عبد لو حد علام: دعوة إلى شعر لعقاد ومقالات ُخر ص ٥٥ .

العربي نموذجًا هنا ونموذجًا هناك؛ ولذلك ـ بالرغم من محافظة الجارم ـ نجد بعض النماذج في شعره تمثل هذه الوسيلة، فهو يخلع على الأصوات ما هو من سمات المبصرات، فيظهر النشيد مَرْئيًا في قوله :

يُرْسِلُ الطَّيْرُ فِي مَدَاهُ نَشِيدًا مُوصِلِيَّ الأَدَاءِ وَالنَّبَرَاتِ
يَمْلِكُ النَّفْسَ أيْنَمَا نَظَرَتْهُ فَهْوَ قَيْدُ النُّفُوسِ وَالنَّظَرَاتِ[1]

وفي قوله:

فِي حَدِيثٍ أحْلَى مِنَ الأَمَلِ الْحُلْو وَأصْفَى دِيبَاجَةً مِنْ شَرَابِ[2]

يجعل الحديث وهو من المسموعات حلوًا، والحلاوة من خواص حاسة التذوق.

وفي قوله:

أسْوَانُ تَعْرِفُهُ إذَا اخْتَلَطَ الدُّجَى بِالنَّبْرَةِ السَّوداءِ فِي أنَّاتِهِ[3]

يصف النبرة السواد، فيخلع عليها من سمات الألوان التي ترى ولا تسمع.

ثانيًا: بناء الصورة :

إن النظر إلى الصورة الشعرية على أنها تلك الصورة الجزئية البسيطة (التشبيه، الاستعارة، الكناية، التشخيص، التجسيد، المقابلة ، ...) أمر لا يرضى عنه النقد الأدبي الحديث، وإن رضي عنه ـ في غالب الأحيان ـ النقد الأدبي القديم؛ فالنقد الحديث يرى الصورة بناء كليًّا يعتمد على تشكيله على هذه الصور الجزئية[4] التي تقوم

(١) لديو ن ١ ٩٧ .

(٢) لسابق ١ ١١٥ .

(٣) السابق ١ ١٥٢ .

(٤) آثر البحث تسميتها وسائل بدلاً من صور؛ وذلك لأنها عناصر في تشكيل لصورة لشعرية بمفهومها لحديث. ولكن قد يوغل لشاعر ويكثر من ستخدم وسيلة ما . فيؤسس صورة شعرية كلية. وقد رأينا ذلك عند لجارم قبل قليل.

ـ بدورها ـ بتشـكيل سلسـلة من العلاقـات متعددة الأطراف، تشـمل علاقـة المفردة بـالمفردة تركيبيًّا ودلاليًّـا، وعلاقة المفـردة بمرجعها (الواقع)، ومـا يتحقق للمفردات من انحراف عـن دلالاتها المعجميـة، فتتولد ـ بذلك ـ الصورة الشـعرية محملة برؤيـة الشاعر لواقعـه، وكاشـفة عن نظرتـه للأشـياء والأحياء، «فبواسـطة الصورة يشـكل الشـاعر أحاسيسـه وأفكاره وخواطره في شـكل فني محسـوس، وبواسطتها يصـور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره»[1] .

وقد عقد الجـارم عدة تشـكيلات بنائيـة لصورتـه الشـعرية أبرزهـا : البناء المحوري، والبناء الانتشاري، والبناء النامي، والبناء السردي .

ويتضح البنـاء المحوري[2] عندمـا يعتمد الجـارم على صيغـة ما ينسـج حولها خيوط صورته ويعقد ألوانها، ومن ذلك :

بَهَرَ الْوُجُودَ بلُؤْلُؤىِّ ضِيَائِه　　نَجْمٌ تَأَلَّقَ فِى بَدِيعِ سَمَائِه

لَبِسَ الْمَسَاءُ بِهِ غِلالَةَ مُسْفِرٍ　　حَتّى كَأَنَّ الصُّبْحَ مِنْ أسْمَائِه

وَتَطَامَنَتْ زُهْرُ الْكَوَاكِبِ هَيْبَةً　　لِلْمُشْرِقِ الْوَضَّاحِ فِى عَلْيَائِه[3]

ترسـم الأبيات صورة تتنوع فيها الألوان، اللون الأبيض (ضوء النجم وتألقه، وضوء الصباح) والأزرق (زرقة السماء) والأسود (ظلمة المساء) وقد غلب عليه النور، وتتعدد العناصر الكونيـة: النجم، المساء، الصبـح، الكواكـب، تتجمع كلها حول العنصر الأول المحور (النجم)، وكل هذه الألوان والعناصر تتمازج في لوحة واحدة راسمة صورة لذلك

(١) د عـي عشرى زيد: عن بناء لقصيدة لعربية لحديثة ص ٧٣ .

(٢) سبق لإشـارة إلى هذا لبناء عند لحديـث عن لمعجم لشـعري. وهنا زيـادة توضيح لـه وتفصيل؛ نظرً لكثرة تردده في شعر لجارم. وقد ًوردنا له نماذج متعددة في مو طن شتى من لكتاب .

(٣) الديوان ٢ ٣٩٣ .

النجم المضيء المتوهج المتألق في زرقة السماء، موغلة بنا في الخيال من خلال اصطناع التشخيص، فاكتسى المساء بحلة بيضاء ناصعة البياض حتى صار كالصبح المبين بفعل ذلك النجم الذي وقفت أمامه الكواكب خاشعة غاضة الطرف؛ احترامًا وتقديرًا. ومن خلال هذه الصورة الفنية المحسوسة برز جمال النجم وبهاؤه وعلوه وارتفاعه، وبذلك أبرز الشاعر مكانة ممدوحه وبهاءه، فما النجم إلا مستعار لهذا الممدوح .

وبعد ذلك بقليل وفي القصيدة نفسها يرسم صورة أخرى للنجم:

نَجْمٌ أطَلَّ عَلَى الْوُجُودِ فَكَبَّرتْ   زُمَرُ الْوُجُودِ وَهَلَّلَتْ لِلِقَائِهِ
وَرَنَتْ لَهُ الآمَالُ ظَمْأَى حُوَّمًا   مَعْقُودَةً أبْصَارُهَا بِرَجَائِهِ[1]

حيث تشرئب الأعناق متطلعة لذلك النجم، فما إن طلع حتى كبرت جموع الوجود وهللت فرحًا به، وأدامت الآمال إليه النظر، تحوم حوله ترمقه بأبصارها علها تنال بغيتها، فهذا النجم محط الآمال إذن، وهذه الصورة تجعلنا أمام شخوص تتحرك وتتطلع... لا أمام عناصر طبيعية ومعنويات ، وهذا يكشف عن مكانة الممدوح .

ثم يقحم صورة محورية تدور حول النيل لا علاقة لها بالصورة السابقة، وإن كان ربطها بما بعدها عن طريق التخلص:

وَالنِّيلُ سَارَ يَجُرُّ مِنْ أذْيَالِهِ   تِيهًا وَيَمْرَحُ فِي مَدَى خُيَلائِهِ
يَخْتَالُ مَا بَيْنَ الرِّيَاضِ وكُلُّهَا   مِنْ نَسْجِ كَفَّيْهِ وَمِنْ إيحَائِهِ
وَيُفَتِّحُ الأَزْهَارُ فِي أكْمَامِهَا   وَيُنَبِّهُ الْقُمْرِيَّ مِنْ إغْفَائِهِ
يُصْغِي إلَيْهِ يَهُزُّ أعْطَافَ الدُّجَى   وَيُجَدِّدُ الآمَالَ سِحرُ غِنَائِهِ[2]

---

(١) لديوان ١ ٣٩٤ .

(٢) لسابق. لصفحة نفسها .

يبدو النيل في حلة بديعة الحسن تنتظم ألوانًا متنوعة، يسير في حركة وتدفق، فعن طريق آليات متعددة أبرزها التشخيص استطاع الشاعر أن ينتج هذه الصورة المليئة بالحركة والنشاط، فيها النيل يسير يجر أذياله عجبًا في مرح وفرح، يتبختر بين الرياض ذات الشيات والألوان المتعددة (الأبيض، الأصفر، الأحمر، الأخضر)، وكيف لا يتبختر ويختال بينها، وهي من إبداع كفيه التي لا تفتر عن تفتيق أكمام الأزهار التي تنشر الروائح الطيبة وتبعث الجمال بألوانها الرائعة، وهو مصغٍ للطيور المتنقلة بين الرياض منشدة أعذب الألحان بأجمل الأصوات بعدما قام بإيقاظها من غفوتها.

فالأبيات تصور جمال الطبيعة الساحرة، وتظهر دقة الشاعر في التصوير المعبر عن تفاعل وجداني مع الكون، وبرغم جمال وسحر الصورة فإنها قطعت تواصل الأفكار بين أجزاء القصيدة، وجعلت صورها تبدو متنافرة بخلاف الصورتين الأوليين؛ إذ هذه الصورة من قبيل الصور المقحمة .

والذي تجدر الإشارة إليه أن مثل هذه الصور المحورية تسهم في تقدم القصيدة نحو النهاية، لكنها في الوقت ذاته قد تكون سببًا في تفكك أجزائها، فقد تُحْدِث فجوة عند الانتقال من صورة إلى أخرى، وذلك عندما تكون مقحمة كما في صورة النيل السابقة، ولكن تبقى مثل هذه الصورة مترابطة في ذاتها؛ لأن خيوطها مشدودة إلى المحور مرتبطة به .

وننتقل إلى بناء آخر من أبنية الصورة وهو البناء الانتشاري[1]، وفيه تتفتح الصورة وتتسع معتمدة على نوع من الوصف التفصيلي لجزئيات متعددة تتداخل جميعًا فتنشأ بينها علاقات متنوعة داخل إطار محدد مضبوط[2] . وبعبارة أخرى: تتفجر الصور

---

(١) سبق لتنويه عى هذ لبناء عند در سة سمات لمعجم لشعري. وهنا مزيد يضاح وتفصيل.

(٢) نظر: د محمد لطفي ليوسفي: في بنية لشعر لعربي لمعاصر (سر س لنشر. لمغرب. لطبعة لثانية ١٩٩٢م) ص ١٢٨ .

بعضها من بعض وتشهد نوعًا من التوالد التلقائي في إطار صورة كلية كبرى، وقد تمتد لتشمل القصيدة كلها.

ومما يلفت الانتباه في نص الجارم وجود صورة كبرى تحتوى في صلبها على حشد من الصور يُفَتِّحُهَا من الداخل ويَسِمُهَا بطابع انتشاري، فتصبح عبارة عن جسم متميز يتجلى في شكل لوحة فنية، وهذا الطابع الانتشاري يجعل الحدود بين تلك المشاهد غير واضحة، ويصهرها في قالب أوسع هو النص الشعري ذاته(١) .

ومن نماذج هذا البناء الانتشاري قول الجارم :

عِيـدَ الْجُلُـوسِ صَدَقْـتَ وَعْـدَكَ بِـالْمُنَى وَصَدَقْـتُ وَعْـدِى

. . . .

نَـشَرَ الرَّبيـعُ بِـكَ الْـوُرُودَ نَضِـيرَةً وَنَـشَرتُ وَرْدِى

وَوَشَـى الْـبُرُودَ مِـنَ الأَزَاهِـرِ وَانْتَقَـى لَـكَ خَـيْرَ بُـرْدِ

فِيـهِ الرِّيَـاضُ تَـبَرْجَتْ وَثَنَيْـنَ مِـنْ جِيـدٍ وَقَـدِّ

كَـمْ مِـنْ عُيُـونٍ غَضَّـةٍ فِيهَـا وَمِـنْ ثَغْـرٍ وَخَـدِّ

وَجَـرَى النَّسِـيمُ مَضَمَّـخَ الأَرْدَانِ مِـنْ مِسْـكٍ وَنَـدِّ(٢)

في الأبيات تتفجر الصورة مـن داخلها، فعندما جاء الشـاعر إلى تصوير فرحة الربيع بعيد جلوس ممدوحـه على العرش، بدا هذا الربيع ينثر الورود النضـيرة الجميلة، ويوشي ويزخرف البرود مـن الأزهار متعددة الألـوان، ولكنـه انتقى للممدوح أفضل برد، هذا الـبرد الذي ظهرت فيـه الرياض بألوانهـا المختلفـة متبرجة متبخـترة ثانيـة جيدها وقدها جميلة العيون والثغر والخد يتخللها النسـرين ناشرًا روائحه الطيبة، فالصورة تتفجر على

---

(١) نظر: د محمد لطفي ليوسفي: في بنية لشعر لعربي لمعاصر ص ٩٧ .

(٢) لديو ن ٢ ٤٢٨ .

هذا النحو: «الربيع» فالـ «برد» فـ «الرياض» .

ومثل هذه الصور تغري المتلقي بتتبعها، فيظل يلهث خلـف تفجراتها المتتابعة بصفة تجعـل عملية الملاحقة مضنيـة مرهقة، ومن ثم تبلغ قمـة توترها وتتكرر فتسمح بانفراج سـيصب بدوره في توتـر جـديد يسـمح بتقـدم الصورة نحـو ذرى أخرى فتواصل انتشارها[١].

وتشـكيل بنائي ثالث للصـورة الشعرية لـدى الجارم، وهو البناء النـامي، وفيه يعمد الشـاعر إلى تقديم موضوعـه داخل القصيدة بشـكل متطور، فـالموضوع يأخذ في النمو شـيئًا فشـيئًا على امتداد القصيدة، وكـل مجموعة من الأبيـات تحمل بعدًا جديدًا يضيء جانبًـا من جوانبـه، وتعكـس (الصور الشـعرية) هـذه الحركـة المتناميـة للموضوع، كل صورة تسهم في تقدم القصيدة لتتشكل في النهاية كليًّا.

ومـن قبيل هـذا البناء في شـعر الجـارم قصيدتـه «حنين طـائر» (٢/ ٣٣٦)؛ حيث يبدؤهـا بوصف ذلـك الطائر الـذي وقف على غصن شـجرة في الصبـاح الباكر يبعث ألحانـه الشـجية التي تثير الذكريـات وتحييها باكيًـا إلفـه الذي هجـره، وفي التفات من ضمير الغائب إلى ضمـير المخاطب ينقلنا إلى الصورة التالية التي يقدم فيها النصح للطائر ألا يجزع ، ويصور لـه حالـة الرغد التي يعيـش فيها، والحريـة الـتي ينعم بهـا، والجمال الذي يتمتـع بـه، ومن ثم يدعوه في الصـورة التى تلى الصـورة السـابقة إلى التمتع بهذا الجمال وإرسـال الألحـان المطربة؛ لأنـه لا شـيء في الحياة يسـتحق الحـزن، فهي متقلبة متحولة، ولكي يقتنـع الطائر برؤيته ونصحه يبثـه تجربة خاصة بـه مع أليفه، يصور فيها قوة العلاقـة التي كـانت بينهمـا ومع ذلك أبعدهمـا القدر، ولكن الشـاعر يغلبـه الحنين

(١) نظر د محمد لطفي ليوسفي: في بنية لشعر لمعاصر ص ٩٨ .

والشوق فيرجو الطائر أن يسعى للجمع بينهما :

إنْ تَــزُرْ يَـــا طَــيْرُ دَوْحَتَــــــهُ   بَيْـــنَ زَهْــرٍ نَــــــاضِرٍ وَجَنِــي

. . .   .

صِـفْ لَـــهُ يَـــا طَــيْرُ مَـــا لَقِيَـتْ   مُهْجَتِـــي فِـــي الْحُـــبِّ مِـــنْ غَبَـــنِ

حتى تنتهي القصيدة نهاية طبيعية :

يَــــــا خَلِيلِــى وَالْهَــوَى إحَــنٌ   لا رَمَــــــاكَ ا لله بِــــــالإحَنِ

إنْ رَأيْــتَ الْعَيْــنَ نَاعِسَــــــــــةً   فَـــتَرَقَّبْ يَقْظَــــــــــةَ الْفِتَـــنِ

أوْ رَأيْــــتَ الْقَـــدَّ فِـــى هَيَـــفٍ   فَـــاتْخِذْ مَـــا شِـــــئْتَ مِـنَ جُنَـنِ

قَــدْ نَعِمْنَـــا بِـــالْهَوَى زَمَنًـــا   وَشَـــــــــقِينَا آخِـــرَ الزَّمَـــنِ

فنلمح التنـامي في الموضوع، وتنامي الصـور في إطار هذا الموضـوع حتى إن اللوحة الأخيرة مـا هي إلا تتمــة طبيعيـة للصورة الكليـة للقصيدة، ومثـل هذه القصيدة يكون مترابط الأجزاء محكم البنيان .

ونلاحظ أن الجارم اعتمد علـى اللغة الحواريـة القائمة على الخطـاب، وهو كثيرًا ما يعتمد في بنـاء صوره على الحوار مـن خلال[1] : النداء والأمر وضمـير الخطاب، وهذا اللون يســـمى «المرواغــة» بـين ظهـور الصـوت الواحـد «المونولـوج» أو الصوتين المتحاورين »«الديالوج» ومـا يمكن أن يُضْفِيه كل من الطريقتين من ظلال خاصة على الموقـف[2] ، ويميل الجـارم إلى اسـتخدام الطريقـة الثانية، وإن بـدا أحد المتحاورين ـ في الغـالب ـ صامتًـا، كمـــا في القصيـدة الســـابقة، ولكـن ـ أحيانًـا ـ يظهـر الصوتـان

---

(١) سبق لحديث عن بعض لتقنيات لفنية.

(٢) نظر د أحمد درويش: لكمة و لجهر ـ در سات في نقد لشعر (در لهاني لطباعة) ص ٣٢ .

المتحاوران، في القصيدة :

قــالُوا: غَـدَا لُطْفِى رَئِيسًــــا فَحَيِّــــه وَهَنّئْــه واهْتِـفْ باسْــمِه في الْمَحَــافِلِ

فقُلْـتُ: وَهَـلْ يَرْضَـى لِـى العقْـلُ أنّنِـى إذَا صُغْـتُ مَدْحًا قِيلَ تّحْصِيـلُ حَـاصِلِ

فَقَــالُوا: رَفِيـعٌ زَادَ قَـدْرًا وَرِفْعَــــةً! فَقُلْتُ: نَعَم، لَـوْ صَـحَّ تَكْمِيـلُ كَــامِلِ

فَقَـالُوا: عَلَيْـكَ الشِّــــعْرَ وَيْحكَ إنّـــه فَسِــــيحُ الْمَرَامِى لا يَضِيـقُ بقَــائِلِ

فَقُلْتُ: وَأيْنَ الشِّــعْرُ؟ أيْنَ خَيَالُـــهُ؟ وَأيْـنَ الثُّرَيَـــا مِـنْ يَـدِ الْمُتَنَــاوِل؟

فَقَــالُوا: فَمَــاذَا أنـتَ في الجمْعِ صــانعٌ فقلْـتُ لهـم: صُنْـعُ العَيِــيِّ الْمُجــامِلِ

ففـي سَـــكْتِةِ الْمَبْهُـور أصْدَقُ مِدْحَـــةٍ وكُــلُّ كــلامٍ بَيْــنَ حَـقٍّ وبــــاطِلِ(١)

ويضعف التصوير في هذه القصيدة، وذلك راجع إلى استخدام الحوار على هذا النحو القائم على تكرار فعل القول، وكثرة الاستفهام، وقلة المجاز، وبالرغم من ذلك: تتمتع القصيدة بحركية ناتجة عن الشد والجذب بين المتحاورين .

ويأتي دور الحديث عن البناء السردي، وفيه يعتمد الشاعر على أسلوب السرد أو القص لتصوير حكاية ما ، ويستعين في ذلك بالصورة الشعرية لوصف لحظة من لحظات الحدث أو حالة من حالات الشخصية .

ويلجأ الجارم حين يعتمد البناء السردى إلى وصف حدث تراثي(٢) أو واقعي.

فنموذج الحدث التاريخي قوله يصور عظمة مصر وتاريخها المجيد :

---

(١) لديو ن ١ ١٤٤ .

(٢) تحدث لبحث عن دور لأحد ث لتاريخية في تشكيل لغة لشعرية لديه عند لحديث عن لظو هر لتر ثية في شعره .

أنْتِ يَا مِصْرُ صَفْحَةٌ مِنْ نُضَار لَمَعَتْ بَيْنَ سَالِفاتِ الْعُهُودِ
أيْنَ رَمْسِسُ وَالكُمَاةُ حَوَالَيْهِ مُشَاةٌ فِى الْمَوْكِبِ الْمَشْهُودِ؟
مَلأَ الأَرْضَ وَالسَّمَاءَ، فَهذى بِجُنُودٍ، وَهذِهِ بُبُنُودِ
وَجُمُوعُ الْكُهَّانِ تَهْتِفُ بِالنّصْرِ وَتَتْلُو النّشِيدَ إثْرَ النَّشِيدِ
وَبَنَاتُ الْوَادِى يَمِسْنَ اخْتِيَالاً وَيُحَيّينَ بَيْنَ دُفٍّ وَعُودِ

ينقلنا بعد هذه الصورة إلى صورة تراثية سردية أخرى :

أيْنَ عُمْروٌ فَتَى الْعُروبَةِ وَالإِقْدَامِ، أوْفَى مُجَاهِدٍ بِالْعُقُودِ؟
شَمَّرِىٌّ يُحَطِّمُ السَّيْفِ بالسَّيْفِ، وَيَرْمِى الصِّنْدِيدَ بِالصِّنْدِيدِ
لَمْ يَكُنْ جَيْشُهُ لَدَى الزَّحْفِ إلاّ قُوَّةَ الْعَزْمِ صُوِّرَتْ فِى جُنُودِ
قِلّةٌ دَكّت الْحُصُونَ وَبَثّتْ رعْدَةَ الرُّعْبِ فِى الْخِضَمِّ الْعَدِيدِ
ذُعِرَ الْمَوْتُ أنّهُمْ لَمْ يَخَافُوهُ وَلَمْ يَرهَبُوا لِقَاءَ الْحَدِيدِ
يَنْظُرُونَ الْفِرْدِوْسَ فِى سَاحِةِ الْحَرْبِ فَيَسْتَعْجِلُونَ أجْرَ الشَّهِيدِ
صَعِدُوا لِلْعُلا بِرِيشِ نُسُور وَمَضَوْا لِلرَّدَى بَعزْمِ أُسُودِ

... ...

مَلَكُوا الأَرْضَ لَمْ يُسِيئُوا إلَى شَعْبٍ، وَلَمْ يَحْكُمُوهُ حُكْمَ الْعَبِيدِ

وهاتان الصورتان بأبعادهما التراثية تنأيان عن سلبية السرد التاريخي التقريري الذي يُفْقِدُ اللغة الشعرية حضورها الفني؛ إذ تتخفى تفصيلات الحدث خلف التصوير، فترى كلاًّ منهما نابضًا بالحركة الواصفة لهذا الفرعون رمسيس وقد وقف تحوطه جنوده يأمر وينهى ويرسل الجنود ويبعث الرسائل، تلفه هالات روحانية تنبعث من أفواه الكهان تتجمل بغناء الحسان المتبخترات.. ولهذا الفتى العربي المسلم عمرو بن العاص في قوته

وتدفقه هو وجنوده يدكون الحصون ويرهبون الأعداء ويخيفون الموت .. فالشاعر يعبر بالصوت والتصوير والحركة، معتمدًا على كثير من المجازات، وبخاصة في الصورة الثانية؛ فيعتمد على الكناية (شمرى يحطم السيف...) كناية عن القوة، والتجسيد قلة.. بثت رعدة الرعب..) ، والتشخيص (ذعر الموت ..)، والتشبيه الضمني (صعدوا للعلا بريش نسور، ومضوا للردى بعزم أسود)؛ ليكشف في النهاية عن مراده: التفاخر بأجداده العظماء :

هُمْ جُدُودِى، وَأيْنَ مِثْلُ جُدُودِى إنْ تَصَدَّى مُفَاخِرٌ بِالْجُدُودِ؟[1]

ونموذج الحدث الواقعي الذي يسرده الجارم :

سَعَى الشَّعْبُ أفْوَاجًا إلَيْكَ تَسُوقُهُ نَوَازِعُ حُبٍّ قَدْ طَغَيْنَ عَلَى الْكَتْمِ
رَأيْنَا بِهِ الآذِىَّ يَهْدِرُ مَاؤُهُ وَجَرْجَرَةُ الأَمْوَاجِ فِى لُجَّةِ الْيَمِّ
صُفُوفٌ بَنَاهَا اللهُ فِى حُبِّ مُصْطَفَى تَنَزَّهْنَ عَنْ صَدْعٍ وَعُوفِينَ مِنْ ثَأْمِ
بِهَا اجْتَمَعَتْ كُلُّ الْمَدَائِنِ وَالْقُرَى فَمَا شِئْتَ مِنْ كَيْفٍ وَمَا شِئْتَ مِنْ كَمِّ
إذَا حَاوَلَ الْوَهْمُ الْمُصوِّرُ رَسْمَها عَلَى صَفْحَةِ الْقِرطَاسِ عَزَّتْ عَلَى الْوَهْمِ
وَأصْوَاتُ صِدْقٍ بالدُّعَاءِ تَتَابَعَتْ لَهَا كَدَوِىِّ النَّحْلِ فِى أُذْنِ النَّجْمِ
أصَاخَ إلَيْهَا الصُّمُّ يَسْتَمِعُونَهَا فَإنْ جَحَدُوهَا فَالْعَفَاءُ عَلَى الصُّمِّ
تُحِسُّ أزِيزَ النَّارِ فِى نَبَرَاتِهَا وَتَلْمَحُ فِيهَا قُوَّةَ الْعَزْمِ وَالْجَزْمِ
تَكَادُ تَمِيدُ الأَرْضُ بالْحَشْدِ فَوْقَهَا وَتَنْسَدُّ أرْجَاءُ الْفَضَاءِ مِنَ الزَّحْمِ
زَعَمْتُ بأَنْ أطْوِى لَكَ الْجَمْعَ سَابِحًا فللهِ كَمْ لاقَيْتُ مِنْ ذَلِك الزَّعْمِ
أحَاطَتْ بِيَ الأَمْوَاجُ مِنَ كُل جَانِبٍ أغُوصُ إلَى لَحْمٍ وَأطْفُو عَلَى لَحْمٍ

---

(١) الديوان ١ ٢٢ ـ ٢٣ .

إذَا نَـالَ مِنّى الْوكْـزُ مَـا كَـانَ يَشْـتَهِى   خَلَصْـتُ إلَـى مَـا لا أُحِـبُّ مِـنَ اللّكْـمِ

سَـدَدْتُ عَلَـيَّ الطُرْقَ لَـمْ أَلْقَ مَسْـلَكًا   وَأوْسَـعْتُ طُـرْقَ الْمَجْدِ وَالْحَسَـبَ الضّخْمِ

تَمَنّيْـتُ لَـوْ لامَسْـتُ كَفًّـا هِـيَ الْمُنَى   خَواتِمُهَـا قَدْ صَاغَهَـا الشَّـعْبُ مِنْ لَثْمِ[1]

الأبيـات تحكي تدفق الشـعب نحو زعيمه مصطفى النحـاس وما نال الشـاعر لما أراد تخطـي الزحام، ويعتمد الشاعر في رسـم صورة الشـعب هذه ومدى تزاحمه على العديد من الآليـات الفنيـة : التشـبيه والاسـتعارة والمقابلـة ... لينتـج صورة تعـج بالحركـة والصوت، وأحيانًـا السـكون، فقد ظهـر الشـعب متدفقًـا كـالموج المتلاحق الهـادر، متماسـكًا كالبنيـان المرصوص يشـد بعضـه بعضًـا، مجتمعًا عن بكـرة أبيـه بكل فئاته في صورة يعجز التصوير عن رسمها، مهللاً داعيًا لزعيمه بدعاء يطن في الآذان طنين النحل يسـمعه الأصم، ويغلي كمـا يغلـى المرجل، وينبئ عـن قوة وعزيمـة، كثيفًـا تكـاد تميد الأرض بـه. وتدفـق الشـعب على هـذا النحو وتماسـكه وكثافتـه حَـالَ بين الشـاعر والممدوح، فهو لَمَّـا أراد الوصول إلى هذا الممدوح أحـاط بـه النـاس كالموج المتلاطم، وناله من الوكز واللكم ما ناله .

واستخدام هذا التكنيـك القصصي (السـرد) يضفي على الصورة مزيـدًا من الحيوية والخصوبة الفنيـة، ولكن شريطة أن يستخدم بوصفه مجـردَ أداةٍ تعبيرية موحية ومؤثرة، أما أن تكون القصـة لهـا أهميـة في ذاتها في القصيدة، فـإن ذلك يهبط بمستوى الشـعر الفني[2] .

وهكذا يتبين تعدد طرائق الشـاعر في بنـاء صورتـه الشـعرية ودورها في بروز المعنى وبناء النص؛ حيث تقوم مـع باقي المكونات : الوزن والقافية والمعجم والتركيب وجميع

---

(١) لديون ٢ ٥١٦ ، ٥١٧ . لآذي: لموج. جرجرة: صوت. ثأم: خبل.

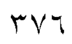
(٢) نظر د عز لدين ٍسماعيل: لشعر لعربي لمعاصر، قضاياه وظوهره لمعنوية ص ٣٠٢ .

الآليات الفنية المذكورة في البحث سابقًا بتشكيل دلالات النص وبنياته وجمالياته. كما تتعـانق الصور الشـعرية فيما بينها لتسـهم في تكوين القصيدة وتقدمها، وهـو ما يسمى بتزاوج الصور التى «لا تـرد متزاوجـة في الشـعر لتثير العواطف فقط، وهي كذلك لا تتزاوج لتثير العواطف نحو إدراك لحظة من التجانس الكوني »[1] .

(١) أرشيبالد مكليش: لشعر ولتجربة. ترجمة سـمى لخضر ء لجيوسى. ومر جعة توفيق صـائغ (الهيئة العامة لقصور لثقافة. إبريل ١٩٩٦م) ص ٧٧ .



الخاتمة



الخـــــاتمة

بعد هذه الرحلة الطويلة الشاقة التي قضيتها مع شعر علي الجارم باحثًا عن أبرز البنيات المشكلة لقصائده ودلالات هذه البنيات وجمالياتها، تجدر الإشارة إلى مجموعة النتائج التي توصل إليها البحث، وهي إما نتائج كلية تدور حول طبيعة النص وانتمائه الشعري، وإما نتائج تفصيلية تدور حول القضايا المدروسة.

فـ «النتائج الكلية» تكشف عن أن الشاعر علي الجارم ينتمي إلى الاتجاه المحافظ في الشعر؛ حيث بدا ذلك واضحًا من خلال اصطناعه أسلوب القدماء وطرائقهم الصياغية، وأحيانًا الفنية ـ في بناء قصائده، كما بدا من خلال الذاكرة الغاصة بالنصوص الشعرية القديمة الدالة على حب الشاعر وتعلقه بهذه النصوص.

ومع هذا فقد حقق الجارم خروجًا على اتجاهه المحافظ في عدة نواحٍ (بنائية، وفنية)؛ وهذا يدعونا إلى عدِّ الجارم من المحافظين المعتدلين[1] الذين جمعوا بين القديم والجديد؛ ومن ثم يعدُّه البحثُ ومن على شاكلته حلقة الوصل التي تصل بين المدرسة المحافظة بتطرفها في اتباع القديم والمدارس المجددة في الشعر (مدرسة: الديوان، وأبلو، والمهجر...).

كما تكشف النتائج الكلية ـ أيضًا ـ عن كثافة الأدوات الفنية المشكلة للنص الشعري لدى الجارم وتداخلها بصورة كبيرة يصعب معها التمييز بينها، ولعل تكرار بعض النماذج أثناء البحث دليل صدق على ذلك .

---

(١) عدت لدكتورة نفوسة زكريا سعيد الجارمَ من المحافظين لمتطرفين لذين آثرو لمذهب لقديم. وحذو حذو لقدماء. وطرقو موضوعاتهم. ورددوا معانيهم. و تخذو أساليبهم وأخيتهم. و ستعمو قو لبهم. وعارضو قصائدهم. وغلب عيهم طابع لبدوة. جاء ذلك في كتابها: لبارودي حياته وشعره. لصادر عن مؤسسة عبد لعزيز لبابطين للإبد ع لشعري (أكتوبر ـ ١٩٩٢م) ص ٤٣٣، ٤٣٤. ولعىها اعتمدت في حكمها هذ عىى ما كان شائعًا عن لجارم من تطرفه في صطناع لقديم و لدفاع عنه.

أمـا النتائج التفصيلية التي تكشـف بوضوح عما أجمل في النتائج الكلية، فهي تتوزع على أجزاء البحث كالآتي:

أولاً : ما يتعلق بالبناء الهيكلي للقصيدة:

* وضع الجـارم عنـاوين لقصائده ومقطوعاتـه جميعًـا، وبدت مباشـرة سـاذجة، كل عنوان يـدل على موضوع قصيدتـه أو مقطوعتـه إلا القليل منهـا بدا فيـه عمق تارة و لم يعبر عن الموضوع تارة أخرى.

* تخلـى الجـارم ـ في غـالب الأحيـان ـ عـن المقدمـة في مسـتهل قصـائده فطرق موضوعاتـه مباشـرة ، وأحيانًـا قدم لها بمطلـع قصير يتصل بـالموضوع اتصـالاً وثيقًا من خلال مجموعة مـن الخيوط الشعرية والشـعورية المتغلغلة تدل على الموضـوع وتشي به، ووجدت بعـض المطـالع تتنسـم عبق المقدمـة التقليديـة للقصيـدة العربيـة، لكنهـا ـ في معظمهـا ـ متطورة اسـتغلها الشـاعر بوصفهـا قناعًـا رمزيًّـا يعـبر من خلالها عن ذاتـه والكون من حوله .

* اصطنـع الجـارم كثـيرًا من الموضوعـات في الشـعر العربي (المدح، الرثـاء، الغزل، وصف الطبيعة)، كما اصطنع موضـوعات أخر شـاعت وكثرت في العصر الحديث (الشـعر القومـي، الشـعر الوطني، الشـعر الاجتمـاعي) ، وقد بدت ـ مـن خلال هذه الموضـوعات ـ تجربة الشاعر في أعلى درجات تعبيرها عن الموقف، ومع ذلك انحدرت ـ في بعض الأحيـان ـ في هوة التكلف والتصنـع والمبالغات الممجوجـة التى تفقد الشـعر الكثير من فنيته ورونقه .

* ختم الجارم معظـم قصائده بنهايات طبيعية أسـهمت في ترابط بناء القصيدة، وقد جاءت بعض القصائد منهية نهاية مفاجئـة كثيرًا ما تكون سببًا في تفكك القصيدة، مع أنهـا غالبًـا تدور في إطـار موضوع القصيـدة؛ حيث ينتـج بسـببها فجوة تفصلهـا عن

الموضوع؛ وذلك أن الأبيات تفقد تسلسلها وتطورها الطبيعي، وقد جاءت قصائد أخر مفتوحة النهاية تركت للمتلقي فرصة مشاركة الشاعر تجربته وأفكاره والسبح بخياله بغية التوصل إلى نهاية للقصيدة أو المقطوعة.

* كشفت دارسة الوحدة في قصيدة الجارم عن ميله إلى استخدام القصيدة التي تقوم على وحده الموضوع، وهذا يدل على ترابط النص الشعري لديه، وينفي عنه تهمة التقليد المطلق للقدماء، وقد جاءت بعض قصائده متعددة الموضوعات في القصيدة الواحدة منها، لجأ في جُلِّها إلى ما يعرف بحسن التخلص من موضوع إلى الموضوع الذي يليه، ومع ذلك بدت بعض القصائد مفككة؛ حيث ينتقل فيها من موضوع إلى أخر فجأة .

ثانيًا: ما يتعلق بمستويات البناء الشعرى الفنية:

* بدأ البحث بدراسة (البنية الإيقاعية) أو ما يعرف بموسيقى الشعر، وقد بان من خلال الدراسة تبعية على الجارم للعروض الخليلي، وكاد يكون خالصًا في تبعيته تلك لولا بعض التجديدات في الوزن والتنويعات في القافية .

* وقد استطاع الجارم القضاء على رتابة الإيقاع الناشئ عن تكرار وحدات تفعيلية منتظمة وقافية موحدة في جميع أبيات القصيدة عن طريق العديد من التشكيلات الوزنية (الزحافات والعلل، والتدوير، والتضمين) وغير الوزنية (القافية، والتصريع، واستغلال القيم الصوتية للأصوات والحركات، وحسن التقسيم، والتكرار)؛ فجاءت موسيقاه متوائمة مع عاطفته، مسهمة في بناء النص وإنتاج دلالته، ومحققة ترابطًا نغميًّا ووحدة وانسجامًا.

* استعان الجارم بالعديد من الآليات اللغوية، سواء على مستوى المعجم أو التركيب؛ فأما المعجم فقد اتسم بازدواجية الغموض والوضوح؛ إذ يصطدم القارئ أو

السامع لشعر الجارم ببعض المفردات المستنفرة من المعجم القديم، وهي تحتاج لفهم معناها إلى مطالعة المعاجم اللغوية، غير أنه يمكن القول: إن معجم الجارم يميل ـ في مجمله ـ إلى الوضوح والسلاسة، بل نشتم فيه نزعة وجدانية ورومانسية أحيانًا، كما تكثر فيه المفردات المستحدثة وبخاصة الأعلام، وهذا أسهم في تشكيل نص يتسم بالوضوح واليسر في غالبه .

* وقد جلب الجارم معجمه هذا من حقول دلالية متعددة، وظفها بنائيًّا وجماليًّا ودلاليًّا للتعبير عن ذاته ورؤيته للمجتمع والكون والزمن، بل وأصبح المعجم عنده عنصرًا مسهمًا في تشكيل الصورة، ومن ثم تغلغل أعماق بنية النص ولم يظل على سطحها.

* وقد أسهم التراث بتنويعاته المختلفة (الاقتباس القرآني والحديثي والتفاعل مع الشعر العربي واستدعاء الأحداث التاريخية) في بناء النص الشعري لدى الجارم وإنتاج دلالاته وإيحاءاته، ولكن بدرجات متفاوتة، فأحيانًا مثل التراث ركيزة النص، وأحيانًا أخر أسهم فيه بصورة جزئية، غير أن توظيف الجارم للاستدعاء التراثي لم يكن عميقًا بالدرجة الكافية، ما عدا بعض الومضات التي تظهر بين الحين والحين يأتي فيها الاستدعاء موظفًا توظيفًا رمزيًّا، ومع هذا جاءت استدعاءات الجارم ـ في مجملها ـ متوائمة مع الموقف الذي يعبر عنه النص ومبرزة لتجربة الشاعر .

* وقد وقع الجارم ـ أحيانًا ـ عند استدعائه التراث في سلبية النقل الحرفي وسلبية السرد التاريخي اللتين تفقدان اللغة الشعرية حضورها الفني ويقل معهما الناتج الدلالي للنص الشعري والإسهام في إبراز التجربة .

* قام الجارم ببناء جملته على التوسعة عن طريق آليات: العطف والتعدد والإكثار من استخدام الجملة الشرطية، وقد أسهم ذلك في ترابط النص وتعميق دلالته.

* برزت في نـص الجـارم مجموعـة مـن الظواهر الأسـلوبية كـان لهـا دورهـا البنائي والـدلالي والجمـالي بل والإيقـاعي، هذه الظواهـر هـي : التقديم والتأخـير، والحذف والإضمار، والأسـاليب الإنشـائية: الأمر والاسـتفهام والنداء، والأسـاليب الخبرية، فقد كثر استعمال الفعـل الماضي في الديوان، وقد يتفوق المضـارع لأغراض دلالية وإيحائية، وقد أضفت هذه الأنماط الأسـلوبية على لغة النص حيوية وثراء، لكن بعضها ـ أحيانًا ـ أوقع الشاعر في سلبية اللغة النثرية ذات الطابع الخطابي والوعظي المباشر.

* برزت عند دراسـة الصورة الشعرية عند الجـارم مجموعة من الظواهر مثل: ظاهرة اسـتخدام الآليات الفنيـة القديمة في بنـاء بعض الصور، واصطنـاع التشـبيهات السائرة، واللجـوء إلى تكرار الصـور، والانســياق وراء التصويـر وترك الفكـرة محـل الحديث، وضعف التصوير في بعض الأشـعار، وهذه الظواهـر ـ كثيرًا ـ مـا أضعفت من جماليات النص، وقللت من ناتجه الدلالي .

* غير أن اصطناع الجارم للعديد من الوسائل الفنية (التشبيه، والاستعارة، والكناية، والتشـخيص، والتجسيد ، والتضاد) قلـل من حمأة هذه الظواهر وحدَّ من أضرارها التي ألحقتها بـالتصوير الشـعري، بـل إن الأشـعار التي خلت منهـا واعتمدت على الوسـائل الفنية المذكورة بلغت من جمال التصوير وروعة الفن مبلغًا عظيمًا .

* وقد أسـهمت هذه الوسـائل في تشـكيل بنيـة النـص وإنتـاج دلالاتـه وإيحاءاتـه وتكثيف لغته بصورة كبيرة .

* برزت في شـعر الجـارم عدة تشـكيلات بنائيـة للصورة: البنـاء المحـوري، والبناء الانتشـاري، والبناء النامي، والبناء السردي، أسهمت مع بقية الأدوات الفنية (الإيقاعية واللغويـة) في تكوين نص يتمتع بقدر كبير مـن الفنية ويتشح بكثـير من جماليات الشعر وإيحاءاته المعبرة عن شاعرية لها ملامحها المميزة وتجربة خصبة تكشف عن عاطفة جياشة

وتحمل في طياتها الكثير من المعاني الإنسانية النبيلة .

هذا، وأرجو مـن الله العلي الكبير أن أكون قد وُفِّقْتُ في إعطـاء صورة كاشفة عن نص الجارم الشعري، وأن تكون الدراسة لبنة في صرح الدراسات النقدية، وخدمة للغة العربية وديوانها (الشعر)، ووفاء لابن بارٍّ من أبناء دار العلوم (علي الجارم) ، وأن تتاح لي الفرصة مرة أخرى لعمل بحوث أكثر إفادة .

(وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين)

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم.

ثانيًا: المصادر:

* **ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن أبي الكرم محمد بن محمد)**

١- المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق الدكتورين: أحمد الحوفي وبدوي طبانة (نهضة مصر، القاهرة)

* **أحمد بن حنبل**

٢- المسند (المكتب الإسلامي، بيروت - لبنان)

* **جمال الدين عبد الرحيم الإسنوي**

٣- نهاية الراغب في شـــرح عروض ابن الحاجب، تحقيق الدكتور: شعبان صلاح (دار الثقافة العربية، القاهرة)

* **ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني)**

٤- سر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين (مكتبة البابي الحلبي، الطبيعة الأولى ، ١٩٥٤م)

* **ابن رشيق أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي)**

٥- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله: الشيخ محمد محيي الدين عبد الحميد (دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت - لبنان)

* **الزجاج (أبو إسحاق إبراهيم بن السري)**

٦- معاني القرآن وإعرابه، شرح وتحقيق: الدكتور عبد الجليل شلبي (عالم الكتب، بيروت - لبنان)

* **السكاكي (الإمام أبو يعقوب يوسف بن بكر محمد بن على السكاكي)**

٧- مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشـه وعلق عليه: نعيم زرزور (دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان)

* **سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)**

٨- الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون (دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، والناشر مكتبة الخانجى، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م)

* **ابن طباطبا العلوى**

٩ـ عيار الشعر، تحقيـق الدكتور محمد زغلول سلام (منشأة المعارف، الإسكندرية ، ١٩٨٠م)

* **عبد القاهر الجرجاني**

١٠ـ أسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ريتر (مكتبة المتنبى، القاهرة)

١١ـ دلائل الإعجـاز، تعليق وشـرح: الدكتـور محمد عبـد المنعم خفـاجى (مكتبـة القاهرة، الطبعة الأولى، ١٣٨٩هـ ١٩٦٩م)

* **أبو عبد الله جمال الدين محمد بن أحمد الأندلسي**

١٢ـ المعيــار في نقد الأشــعار، تحقيق: الدكتـور عبد ا لله محمـد سـليمان هنداوى مطبعة الأمانة، مصر، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٧م)

* **الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي الشيرازي)**

١٣ـ القاموس المحيط (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٣٩٧هـ ١٩٧٧م)

* **قدامة بن جعفر**

١٤ـ نقد الشعر (دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان)

* **القاضى الجرجاني (أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني)**

١٥ـ الوســاطة بين المتنبي وخصومــه، تحقيق: محمد أبو الفضـل إبراهيم وعلي محمد البجاوي (دار إحياء الكتب العربية، طبع عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة)

* **ابن كثير (أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي)**

١٦ ـ تفسير القرآن العظيم (دار التراث، القاهرة)

* **المرادي (الحسن بن قاسم المرادي)**

١٧ـ الجنى الدانـي في حروف المعـاني، تحقيـق: الدكتور فخر الديـن قبـاوة، ومحمد نديم فاضل (منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ـ لبنان)

* **مسلم (أبو الحسن مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري)**

١٨ـ صحيح مسلم بشرح النووي (دار الحديث، القاهرة)

* **المنذري (زكي الدين عبد العظيم بن عبد القوي)**

١٩ـ الترغيب والترهيب (دار التراث، القاهرة)

* **ابـن منظـور (أبو الفضـل جمـال الديـن محمـد بن مكـرم بـن منظـور الإفريقي المصري)**

٢٠ لسان العرب (دار صادر، بيروت ـ لبنان)

* **ابـن مـالك (جمـال الديـن محمد بـن عبـد الله بـن عبد الله الطـائي الجيـاني الأندلسي)**

٢١ـ شـرح التسهيل، تحقيق الدكتورين: عبـد الرحمن السيد وبدوي المختون (هجر للطباعة والنشر والتوزيع، والقاهرة)

* **ابن هشام (عبد الله بن يوسف النحوي المصري الأنصاري)**

٢٢ـ مغـني اللبيب وبهامشه حاشـية الأمير (دار إحياء الكتب العربيـة، فيصل عيسى البابي الحلبي)

٢٣ـ نزهة الطرف في علم الصرف، تحقيق: الدكتور أحمد عبد المجيد هريدي (مكتبة الزهراء، القاهرة ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م)

* **أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل)**

٢٤ـ الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: الدكتور مفيد قميحة (دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان)

ثالثًا: المراجع العربية:

* **إبراهيم أنيس (دكتور)**

٢٥ـ موسيقى الشعر (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة السابعة، ١٩٩٧م)

* **أحمد درويش (دكتور)**

٢٦ ـ دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث (مكتبة الزهراء، القاهرة)

٢٧ـ الكلمة والمجهر، دراسات في نقد الشعر (دار الهاني للطباعة، القاهرة)

* **أحمد علي الجارم (دكتور)**

٢٨ـ الجارم في ضمير التاريخ (الطبعة الأولى ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٤م)

* **أحمد كشك (دكتور)**

٢٩ ـ محاولات التجديد في إيقاع الشعر (مطبعة المدينة، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥م)

* **أمين علي السيد (دكتور)**
٣٠ـ في علم القافية (مكتبة الزهراء، القاهرة)
٣١ـ في علم النحو (دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٨٦م)
* **بدوى أحمد طبانة (دكتور)**
٣٢ـ علم البيان دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية (مكتبة الأنجلو، القاهرة، الطبعة الرابعة)
* **حسن إسماعيل عبد الغني (دكتور)**
٣٣ـ ظاهرة الكدية في الأدب العربي (مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٤١١هـ ــ ١٩٩١م)
* **حسن طبل (دكتور)**
٣٤ـ الصورة البيانية في التراث البلاغي (مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م)
* **حسني عبد الجليل يوسف (دكتور)**
٣٥ـ أسلوب الاستفهام في الشعر الجاهلي ـ التركيب والموقف والدلالة ـ دراسة نحوية وبلاغية لأساليب الاستفهام في ضوء الموقف الشعري (دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة)
* **حنا الفاخوري**
٣٦ ـ الجامع في الأدب العربي ـ الأدب الحديث (دار الجيل، بيروت ـ لبنان)
* **خير الدين الزركلي**
٣٧ـ الأعلام ـ قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين (الطبعة العاشرة، بيروت ـ لبنان)
* **رجاء عيد (دكتور)**
٣٨ـ لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث (منشأة المعارف، الإسكندرية ، ١٩٦٥م)
* **ريمون طحان ودينز بيطار الطحان**
٣٩ـ فنون التقعيد وعلوم الألسنية (المكتبة الجامعية، دار الكتاب اللبناني، بيروت ـ لبنان، الطبعة الاولى)

* **سيد البحراوى (دكتور)**

٤٠ـ العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م)

* **شعبان صلاح (دكتور)**

٤١ـ موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع (الطبعة الثانية، ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٩م)

* **شكري عياد (دكتور)**

٤٢ـ مدخل إلى علم الأسلوب (مكتبة أصدقاء الكتاب، الجيزة، الطبعة الثالثة)

* **شوقي ضيف (دكتور)**

٤٣ـ في النقد الأدبي (دار المعارف، الطبعة السابعة)

* **صلاح عبد الحافظ (دكتور)**

٤٤ـ الصنعة الفنية في شعر المتنبي، دراسة نقدية (دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م)

* **صلاح فضل (دكتور)**

٤٥ـ الأسلوب مبادئه وإجراءاته (الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م)

٤٦ـ أساليب الشعرية المعاصرة (الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦م)

٤٧ـ إنتاج الدلالة (مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى)

* **صابر عبد الدايم (دكتور)**

٤٨ـ التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث (مكتبة الخانجى، القاهرة، الطبعة الثالثة ، ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م)

* **الظاهر أحمد مكى (دكتور)**

٤٩ـ دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة (دار المعارف، الطبعة الثالثة ١٩٨٧م)

* **عبد الحليم حفني (دكتور)**

٥٠ـ مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م)

* **عبد الرحمن أيوب (دكتور)**

٥١ـ أصوات اللغة (مطبعة الكيلاني، الطبعة الثانية، ١٩٦٨م)

* **عبد الرحمن شاهين (دكتور)**

٥٢ـ في تصريف الأفعال (مكتبة الشباب، ١٩٨٥م)

* **عبد الصبور شاهين (دكتور)**

٥٣ـ في التطور اللغوي (مكتبة الشباب، ١٩٨٩م)

* **عبد العزيز أحمد علام (دكتور)**

٥٤ـ في علم اللغة (الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م)

* **عبد الغفار حامد هلال (دكتور)**

٥٥ـ أصوات اللغة العربية (مطبعة الجبلاوي، الطبعة الثانية ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م)

* **عبد الفتاح البركاوي (دكتور)**

٥٦ـ مقدمة في أصوات اللغة العربية (الطبعة الرابعة ، ١٩٩١م)

* **عبد الفتاح عثمان (دكتور)**

٥٧ـ نظرية الشعر في النقد العربي القديم (مكتبة الشباب، القاهرة)

* **عبد القادر الرباعي (دكتور)**

٥٨ـ الصورة الفنية في شعر أبي تمام (منشورات جامعة اليرموك، إربد الأردن، ١٩٨٠م)

* **عبد القادر القط (دكتور)**

٥٩ـ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر (مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٢م)

* **عبد المحسن طه بدر (دكتور)**

٦٠ـ التطور والتجديد في الشعر المصري (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م)

* **عبد النعيم علي محمد (دكتور)**

٦١ـ أوزان الشعر العربي وقوافيه (الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٧م)

* **عبد الواحد علام (دكتور)**

٦٢ـ اتجاهات نقد الشعر في مصر ١٩٤٠ ـ ١٩٦٥م (مكتبة الشباب، القاهرة، الطبعة الثانية ، ١٩٩٠م)

٦٣ـ البديع: المصطلح والقيمة (مكتبة الشباب، القاهرة ، ١٩٨٩م)
٦٤ـ دعوة إلى شعر العقاد ومقالات أخر (ط ١٩٩٨م)
٦٥ـ قضايا ومواقف في التراث النقدي (مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩١م)
* **عدنان حسين قاسم (دكتور)**
٦٦ـ الاتجاه البنيوي في نقد الشعر (مؤسسة علوم القرآن، الإمارات، ودار ابن كثير، دمشق وبيروت، الطبعة الأولى ١٤١٢هـ ـ ١٩٩٢م)
* **عز الدين إسماعيل (دكتور)**
٦٧ـ الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٧٨م)
* **علي جعفر العلاق (دكتور)**
٦٨ـ الشعر والتلقي، دراسات نقدية (دار الشروق، عمان ـ الأردن، ورام الله ـ فلسطين، الطبعة الأولى ١٩٩٧م)
* **على شلش**
٦٩ـ في عالم الشعر (دار المعارف، القاهرة)
* **علي عشرى زايد (دكتور)**
٧٠ـ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس ، ليبيا، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨م)
٧١ـ عن بناء القصيدة العربية الحديثة (مكتبة النصر، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٣م)
* **علي يونس (دكتور)**
٧٢ـ نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م)
٧٣ـ معجم المؤلفين (مؤسسة الرسالة، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى)
* **كمال أبو ديب (دكتور)**
٧٤ـ في البنية الإيقاعية للشعر العربي (دار العلم للملايين، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٧٤م)

* **كمال بشر (دكتور)**

٧٥ـ علم اللغة العام: الأصوات العربية (مكتبة الشباب، ١٩٨٧م)

* **مجمع اللغة العربية**

٧٦ـ المعجم الوسيط (دار الصحوة، القاهرة)

* **مجيد عبد الحميد ناجي (دكتور)**

٧٧ ـ الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٤م)

* **محسن أطميش (دكتور)**

٧٨ـ دير الملاك، دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي (دار الثقافة والإعلام ودار الشئون الثقافية العامة بالعراق، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م)

* **محمد حماسة عبد اللطيف (دكتور)**

٧٩ـ الجملة في الشعر العربي (مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ ١٩٩٠م)

* **محمد سعد فشوان (دكتور)**

٨٠ـ مدرسة أبلو الشعرية في النقد الحديث (دار المعارف ، القاهرة)

* **محمد شفيع الدين السيد (دكتور)**

٨١ـ تجارب في نقد الشعر (مكتبة الشباب، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م)

٨٢ـ التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية (دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م)

* **محمد العبد (دكتور)**

٨٣ـ إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي (دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م)

* **محمد عبد العزيز الموافي (دكتور)**

٨٤ـ حركة التجديد في الشعر العباسي (مكتبة الشباب، ١٩٩٠م)

* **محمد عبد المطلب (دكتور)**

٨٥ـ قراءات أسلوبية في الشعر الحديث (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م)

*محمد عبد المنعم خفاجة (دكتور) وعبد العزيز شرف (دكتور)

٨٦- النغم الشعري عند العرب (دار المريخ، الرياض، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م)

* **محمد عناني (دكتور)**

٨٧ - الأدب وفنونه (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م)

* **محمد الغزالي حرب**

٨٨ - علي الجارم باحثًا وأديبًا (دار الفكر العربي، القاهرة)

* **محمد غنيمي هلال (دكتور)**

٨٩ - الرومانتيكية (دار العودة، بيروت - لبنان ، ١٩٨٦م)

٩٠- النقد الأدبي الحديث (نهضة مصر، القاهرة)

* **محمد فؤاد عبد الباقي**

٩١- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم (دار الحديث، القاهرة)

* **محمد فتوح أحمد (دكتور)**

٩٢ - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر (دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م)

٩٣- واقع القصيدة العربية (دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م)

* **محمد لطفي اليوسفي (دكتور)**

٩٤- في بنية الشعر العربي المعاصر (سراس للنشر، المغرب، الطبعة الثانية، ١٩٩٢م)

* **محمد مندور (دكتور)**

٩٥- الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى (نهضة مصر، القاهرة)

* **محمد يسري زعير (دكتور)**

٩٦- أبنية الفعل في اللغة العربية بين القدامى والمحدثين (دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٠٩هـ - ١٩٨٨م)

* **مراد عبد الرحمن مبروك (دكتور)**

٩٧- من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري (الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، أبريل، ١٩٩٦م)

* **مصطفى بدوي (دكتور)**

٩٨- دراسات في الشعر والمسرح (الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م)

* **مصطفى ناصف (دكتور)**

٩٩- الصورة الأدبية (دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان)

* **نبيل سليمان طبوشة (دكتور)**

١٠٠- الاتجاه الإسلامي في الشعر المعاصر من ١٨٨٢ إلى ١٩١٩م (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م)

* **يسرية يحيى المصري (دكتورة)**

١٠١- بنية القصيدة في شعر أبي تمام (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م)

رابعًا: المراجع المترجمة إلى لغة عربية :

* **أرشيبالد مكليش**

١٠٢- الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ الهيئة العامة لقصور الثقافة، أبريل، ١٩٩٦م)

* **برتيل مالمبرج**

١٠٣- علم الأصوات، تعريب ودراسة: الدكتور عبد الصبور شاهين (مكتبة الشباب، القاهرة)

* **جون كوين**

١٠٤- بناء لغة الشعر، ترجمة: الدكتور أحمد درويش (دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م)

* **خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس**

١٠٥- نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: الدكتور حامد أبو أحمد (مكتبة غريب، القاهرة)

* **ستيفن أولمان**

١٠٦- دور الكلمة في اللغة، ترجمة: الدكتور كمال بشر (مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٠م)

* **م. ستانسلاس جويار**

١٠٧- نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة: منجي الكعبي، مراجعة عبد الحميد الدواخلي (الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٦م)

* **يوري لوتمان**

١٠٨ـ تحليل النص الشعري «بنية القصيدة»، ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد (دار المعارف، القاهرة)

خامسًا: الدواوين والمجموعات الشعرية:

* **الأعشى (ميمون بن قيس بن جندل)**

١٠٩ـ ديوان الأعشى، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر (دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان)

* **البحترى (أبو عبادة الوليد بن عبيد البحترى)**

١١٠ـ ديوان البحتري (دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان)

* **أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي)**

١١١ـ ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام (دار المعارف، الطبعة الخامسة)

* **جميلة بثينة (جميل بن عبد الله بن معمر العذرى القضاعي، ت ٨٢هـ)**

١١٢ـ ديوان جميل (دار صادر، بيروت ـ لبنان)

* **الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين)**

١١٣ـ شرح المعلقات السبع (بدون)

* **ابن زيدون (أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن زيدون القرطبي)**

١١٤ـ ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق: علي عبد العظيم (دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة)

* **عمر بن أبي ربيعة (عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة)**

١١٥ـ ديوان عمر بن أبي ربيعة، إعداد وتقديم وتحقيق: على ملكي (دار إحياء الكتاب العربي، بيروت ـ لبنان)

سادسًا: الرسائل العلمية:

* **شكري أحمد الطوانسي**

١١٦ـ مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، دراسة في بلاغة النص رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامة الزقازيق، ١٩٩٥م)

* **عبد الرحمن الشناوي**

١١٧- شعر علي الجندي دراسة أسلوبية فنية (رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة)

سابعًا: بحوث منشورة في كتب ودوريات:

*** جواهر عبد العزيز عبد الرحمن**

١١٨- آراء الجارم النقدية (مجلة فيصل، العدد ١٩٤، فبراير ١٩٩٣م) ومنشور في كتاب: على الجارم في ضمير التاريخ.

*** خالد سليمان**

١١٩- خليل حاوى، دراسة في معجمه الشعري (مجلة فصول، المجلد الثامن، العددان الأول والثاني، مايو ١٩٨٩م)

* **سيد البحراوى (دكتور)**

١٢٠ - التضمين في العروض والشعر العربي (مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، أبريل وسبتمبر، ١٩٨٧م).

فهرست الموضوعات

الموضـــــــوع	رقم الصفحة

الموضـــــــوع	رقم الصفحة

الموضـــــــوع	رقم الصفحة

الموضـــــــوع	رقم الصفحة

الحرف لتجهيزات الطباعة – القاهرة – هاتف : ٣٥٧٢٢١٥٨